تجربة قراءة الشِّعر

نحو محاولة للفهم

دكتور

أحمد يوسف علي



تجربة قراءة الشِّعر



دار الرُّبىٰ للنشر والتوزيع

12 ش عثمان شاهين، الجيزة

تليفون: 01558342024

Email: dar@alroba.org
https//www.alroba.org

عنوان الكتاب: تجربة قراءة الشِّعر نحو محاولة للفهم

تأليف: د. أحمد يوسف علي

مراجعة لغوية: قسم المراجعة بالدار

إخراج داخلي: سليل الفراعنة

مصمم الغلاف: أحمد الخولي

رقم الإيداع: 2021/29358

الترقيم الدولي: 9 - 40 – 8606 -977 – 978

الفهرس

بين يدي القارئ

الكتابة عن الشِّعر مثل الكتابة عن الحب. الشِّعر والحب كلاهما جميل ويتسلل إلىٰ وجدانك هاربًا من عقلك بما يوحي أن الشِّعر والحب لهما وعي من نوع آخر غير الوعي الذي يحكمنا في حياتنا. وجمال الشِّعر مردودٌ إلىٰ بنيته اللغوية التي تصل القارئ بالوجود عبر قنوات اللغة التي نسميها اللغة الثانية أو اللغة الشِّعرية. ونرىٰ الوجود حينئذ رؤية جمالية ذات طوابع ذاتية واجتماعية وتاريخية. ولكن قراءة الشِّعر ليست عملًا وجدانيًّا خالصًا، ولا عملًا تجريبيًّا رياضيًّا دقيقًا دقة التجربة العلمية، ولكنها عمل يهتدي بروح العلم ومبادئه في تحديد المقروء وتصنيفه وتمييزه عن غيره، ثم تحليله وتعليله للخلوص إلىٰ نتائج لا تتناقض أبدًا مع المبادئ التي نهضت عليها القراءة واهتدت بروح العلم.

ولا يمكن لهذه القراءة إلا أن تكون قراءة نسبية لعلة طبيعتها، وعلة القارئ، وعلة المقروء. فعلة القراءة اهتداؤها بمبدأ أو نظرية تقبل الاختلاف مع نظرية أخرىٰ اختلافًا محدودًا أو واسعًا. ومثال ذلك القراءة في ضوء الفهم الكلاسيكي للشِّعر بوصفه محاكاة إما للوجود الخارجي، وإما للعالم الداخلي كما انطبعت عليه صور العالم الخارجي. أو القراءة في ضوء الفهم الرومانسي؛ وهو فهم مقابل كل المقابلة للفهم الكلاسيكي. والقراءة بلا اهتداء بمبدأ أو نظرية، قراءة بلا حدود وتنتهي كما بدأت دون غاية تذكر. والقراءة علىٰ هدىٰ من مبدأ أو نظرية ينبغي لها أن تتلمس سمات المقروء وحدوده، وأن تركز علىٰ ما فيه من سمات النوع الأدبي، أو الشكل اللغوي ، أو غيرهما. وما دامت القراءة مبنية علىٰ أساس، فهي قراءة علمية بمقدار ما تتمثل المبدأ أو النظرية التي ارتضتها، وتحمل في طياتها نسبيتها أي قابليتها للنقض أو الاختلاف أو المراجعة أو التعديل. ومن هنا يسطع العلم من حيث هو تحديد المفاهيم، وتحديد الأهداف، وتحديد السبل المنبثقة من المفاهيم والمتفقة مع الأهداف.

وعلة القارئ هي الإطار المرجعي الذي يمثل مفاهيمه عن العلم، وعن الكتابة، وعن النقد والأدب، واللغة والتاريخ. ولا يخضع هذا الإطار المرجعي للثبات، بل هو

في حالة من التحول الدائم، والتعديل بالإضافة والحذف. وبما أنه كذلك ، فهو متصل بالعلم من حيث كون العلم ينفر من اليقين المطلق والجمود والثبات. فالعلم يسعىٰ دائمًا إلىٰ اكتشاف الجديد في عالم المجهول، أو الشك فيما هو قائم للتثبت منه أو نفيه، أو نقض الأوهام الحائلة دون الفهم السليم. فالعلم في حالة تحول دائمة. ومن هنا تتحقق نسبية الإطار المرجعي ونسبية القراءة.

وأما علة المقروء، فإنها مردودة إلىٰ طبيعة الشِّعر التي تنهض علىٰ لغة تنفر من حدود الدلالات المرجعية، ومن العلاقات اللغوية المعتادة أو المألوفة، كما تنفر الصور من أسر الراهن، وحدود المتوارث والمعروف عن الوجود والكون والإنسان. فالشِّعر إذنْ لغة التأويل الهاربة من حدود القارئ ومن حدود الأطر المرجعية في كل عصر. لذلك نجد قراءات لا حدود لها ولا نهاية عبر العصور لمقروء واحد من أهم وجوهه التخفي وراء الأقنعة. وأساس التفاضل بين قراءة وقراءة ليس ما تقدمه من قول نهائي، فلا قول نهائي، ولكنه القول الناتج عن الاهتداء بمفاهيم واضحة، وأسس معلنة، ونتائج منطقية

والكتاب الذي بين أيدينا يحاول انتهاج هذه القراءة التي سمَّاها "تجربة قراءة الشِّعر"، وفسَّرها بالهدف المرجو منها وهو "نحو محاولة للفهم"، ويضم مجموعة كبيرة من القراءات، كلها قائمة علىٰ النصوص الشِّعرية المتعددة والمتنوعة باختلاف الزمن، وتعدد الرؤية، وتنوع الكم. فمن حيث الزمن، نجد نصوصًا من الشِّعر الجاهلي للأعشىٰ معلقته الشهيرة:

ودع هريرة إن الركب مرتحلُ　　　وهل تطيق وداعا أيها الرجلُ

متداخلة مع نصين آخرين أحدهما لعمر بن أبي ربيعة، والثاني لجميل بثينة. وسبب هذا التداخل أننا أردنا أن نقرأ هذه النصوص الثلاثة وهي عن المرأة لنتثبت من الفهم الشائع عن شِعر الغزل العذري، وشِعر الغزل الحسي. فهل الشاعر العذري يرىٰ المرأة رؤية روحية خالصة، بينما يراها الشاعر الحسي رؤية مادية خالصة؟ وما حدود التداخل بين هاتين الرؤيتين؟ من أجل ذلك جعلنا قصيدة جميل في بثينة:

ألا ليت أيام الصفاء جديدُ   ودهرا تولىٰ يا بثين يعودُ

هي الوحدة المعيارية التي ننظر في ضوئها إلىٰ صورة المرأة كما هي عند الأعشىٰ، وصورتها كما هي عند عمر بن أبي ربيعة:

قال لي صاحبي ليعلم ما بي   أتحب القتول أخت الرباب؟

لنعرف إلىٰ أي مدىٰ صحة فهمنا الشائع عن الغزل العذري أو الغزل الحسي وذلك عبر قراءة النصوص لا عبر ما استقر في الأفهام أو في تاريخ الأدب.

ونجد نصوصًا أخرىٰ من الشِّعر المعاصر للشاعر عيد صالح وعزت الطيري وأحمد بلبولة وغيرهم.

ومن حيث الرؤية، نجد الشِّعر الصوفي في مدح الرسول عليه الصلاة والسلام، والشِّعر غير الصوفي عند عبد الله فتحي ورضا عطية وأحمد عنتر مصطفىٰ.

أما من حيث الكم، فقد ضممنا في هذا الكتاب دراسات لدواوين من الشِّعر المعاصر مثل "هكذا تكلم المتنبي" و"رجل يحاول الرجوع إلىٰ البيت" و"في مديح سيدة الأقحوان" و"أبو الطيب المصري" و"واحد بأسره" و"جدد خلاياك" و"وتنفست شهر زاد" و"أنشودة الزان" و"يملأ فمي بالكرز"، لشعراء من مصر ومن الدول العربية.

وقد حرصنا علىٰ تصدير هذا الكتاب بدراستين كبيرتين أشرنا إلىٰ موضوعهما فيما سبق، وهما في القسم الأول منه الأولىٰ بعنوان "قصيدة النبي: النوع والمقدمات النصية" للشاعر العماني جمال بن عبدالله الملا تتناول القصيدة الفائزة بالجائزة الأولىٰ في مسابقة شاعر الرسول بكتارا بدولة قطر. والثانية "المرأة بين ثلاثة نصوص من الشِّعر".

وضم القسم الثاني سبع دراسات: الأولىٰ لمجموعة من نصوص الشِّعر لخمسة من الشعراء، والخمسة لمجموعات شِعرية لخمسة من الشعراء. وهذه الدراسات هي:

الناقد الذبابة والشعراء الخمسة.

سؤال الكتابة والنص في شِعر الديداموني.

عندما يتوارىٰ الحلم في تحولات الفصول.

الشِّعر عندما يكون الملاذ.

أنشودة الزان.

استعارة التمرد.

كتابة الشعر وهشاشة الوجود

أما القسم الثالث من الكتاب، فيضم الدراسات المكتوبة عن الدواوين السبعة التي تصدرت المراكز الأولىٰ في مسابقة البابطين الشِّعرية لعام ٢٠١٧م، وهي:

كيف تكلم المتنبي؟

رجل يحاول الرجوع إلىٰ البيت.

أبو الطيب المصري.

في مديح سيدة الأقحوان.

واحد بأسره.

جدد خلاياك.

وتنفست شهر زاد.

وختمنا هذه الأقسام بقسمين: الرابع عن عمر بهاء الدين الأميري، ونزار قباني. والخامس عن موضوعين متصلين بالشِّعر اتصالًا وثيقًا؛ الأول عن تأنيث الشِّعر، والثاني عن التناص. وبذلك نكون قد قدمنا بيانًا كاشفًا للقارئ عما في هذا الكتاب. ولا يبقىٰ إلا أن يقوم القارئ بدوره في القراءة والفهم والنقد. واالله من وراء القصد.

أحمد يوسف علي

في مدينة الشروق

٢٠٢١/٦/٢٤

القسم الأول

١- قصيدة النبي: النوع والمقدمات النصية

٢- المرأة بين ثلاثة نصوص من الشعر

قصيدة النبي: النوع والمقدمات النصية

تحت شعار "تجمّلَ الشعرُ بخيرِ البشر" جرت مسابقة كتارا لشاعر الرسول عليه الصلاة والسلام بدولة قطر مثل مسابقة البردة الإماراتية(*) الأسبق في هذا المجال الخاص بما عرف بالمدائح النبوية التي صارت فنًّا من فنون الكتابة الشِّعرية العربية. وقد تسابق علىٰ الفوز بجوائز شاعر الرسول عدد كبير من الشعراء ٨٢٨ مثَّلوا كل أقطار الوطن العربي وجانبًا من الدول الإسلامية. وتأهل ٣٠ شاعرًا من هؤلاء للوصول إلىٰ الشوط الأخير الذي أسفر عن فوز الشاعر العماني جمال بن عبد الله الملا بالجائزة الأولىٰ عن قصيدته (**النبي**)، والشاعر المصري أحمد بخيت بالجائزة الثانية عن قصيدته (**المشكاة**)، والشاعر العراقي شاكر الغزي بالجائزة الثالثة عن قصيدته (**قمح لقوافل الجياع**)، والشاعر مسار رياض من العراق بالجائزة الرابعة عن قصيدته (**صائغ الحياة**)، ونال الجائزة الخامسة والأخيرة الشاعر المغربي خالد بودريف عن قصيدته (**السراج المنير**). ومن تقاليد هذه المسابقة الشِّعرية الفصحىٰ إحياء سنة أصيلة من سنن الشِّعر العربي وهي الإنشاد:

تغنَّ بالشِّعر إما كنت قائله إنَّ الغناء لهذا الشِّعر مضمارُ[1]

والإنشاد نوع من أنواع الغناء ومنه جاء النشيد. وإنشاد الشاعر نشيده أو قصيدته يعنىٰ مضاعفة الأثر الوجداني للقصيدة علىٰ جمهور المتلقين، ومنهم المحكمون كما كان يحدث في خيمة النابغة بسوق عكاظ إن كان الشاعر يجيد الإلقاء. وقد ألقىٰ الشعراء الخمسة الفائزون قصائدهم بما يوحي باختلاف النص المغنىٰ عن النص المقروء، وهنا نجد أنفسنا أمام نصين: نص مكتوب مرئي مقروء، ونص مسموع مشاهد. وسمات الأداء الحركي والصوتي والتعبيري أمام الجمهور والعوامل الإضافية علىٰ المسرح من إضاءة وتوزيعها وقطع الديكور والملابس والموسيقىٰ المصاحبة،

١ - هذا البيت منسوب لحسان بن ثابت.

(*) انطلقت مسابقة الإمارات عام ٢٠٠٤ احتفاء بالذكرىٰ السنوية لمولد الرسول صلىٰ الله عليه وسلم.

كل ذلك وغيره يفرق النص المسموع عن النص المقروء وينحاز له. ويجعلنا أمام نصين هما في الحقيقة نص واحد للشاعر.

وأعتقد أن إدخال سنة الأداء الشعري علىٰ المسرح بوصفها معيارا للتفاضل بين الشعراء، لم يكن في صالح كل المتسابقين من الشعراء الذين لا يتساوون من حيث القدرة علىٰ الإلقاء أو الإنشاد، وإن كانت هذه السنة رصيدا إضافيا للنص قدم شاعرا علىٰ الآخر.

وشعار المسابقة **"تجمّلَ الشعرُ بخيرِ البشر"**، شعار فني وتاريخي استحضر تاريخًا من الوجدان المتعلق بحب خير خلق الله عليه الصلاة والسلام في زمننا الذي يبس فيه الوجدان وهبط إلىٰ دركات سحيقة من الإسفاف والتدني والمتع الرخيصة. هذا الاستحضار يعيد للذاكرة وعيها المتألق ببرديات العشق المحمدي منذ القدم وتوهجه علىٰ أنغام البوصيري في ميميته وهمزيته، وشدو سلطان العاشقين ابن الفارض وصولًا إلىٰ أحمد شوقي ونهج البردة في رائعتيه

وُلد الهدىٰ فالكائنات ضياءُ وفمُ الزمان تبسم وثناءُ

و

ريمٌ علىٰ القاع بين البان والعلمِ أحل سفك دمي في الأشهر الحرمِ

هذا الاستحضار التاريخي يتعانق مع تقاليد هذا الفن، أعني فن المدح النبوي، الذي اختط به شعراؤه طريقًا نصبوا عليها مناراتهم الشِّعرية في الموضوع والصياغة الشعرية وجعلوه فنًّا ذا تقاليد تختلف اختلافًا كبيرًا عن فن المدح كما عرفه الشِّعر العربي، وفن الغزل، وفن الرثاء، وجعلوا له معجمًا شعريًّا خاصًّا وفرضوا علىٰ تاريخ الأدب سؤالًا مهمًّا، هو **ما موقع المدح النبوي من فن المدح، وما صلته بفن الغزل أو فن الرثاء؟ وعلىٰ مستوىٰ عالم النص سؤال آخر عن مدىٰ صلة هذا الفن بالسيرة أو التاريخ والقيم الإنسانية التي يشترك فيها المسلمون مع كل البشر**. فالرسول عليه الصلاة والسلام رمز إنساني رفيع القدر والمكانة يهتدي به ويهديه الإنسان في أي مكان وزمان. والقصيدة التي تمدحه لا تخاطب المسلمين وحدهم بل تخاطب الإنسان علىٰ

اختلاف دينه وثقافته ولغته ومحبته أو كرهه له. فالمدائح النبوية كتبها مسلمون من العرب وغير العرب وكتبها مسيحيون[٢] ولا دينيون.

والكتابة عن النص الفائز بالجائزة الأولىٰ الذي كتبه جمال الملا بعنوان **"النبي"** تقتضي طرح هذه

الأسئلة المتعلقة بالبحث عن فهم هذا الفن من الكتابة وعن موقعه في تاريخ الشِّعر العربي. فهذا الفن لم تكن بدايته الفعلية بردة كعب بن زهير ولا ما تلاها بعد زمن ليس قصيرًا من هاشميات الكميت أو دعبل الخزاعي ولا ما عرف بحجازيات الشريف الرضي، فبردة كعب كتبها تحت تأثير الخوف من وعيد الرسول، فكانت أشبه بالاعتذار، ولم تكن صادرة عن عاطفة دينية قوية تسمو إلىٰ روح التصوف.

فهي "قصيدة من قصائد المدح يقولها الرجل حين يرجو أو يخاف وليست من المدائح النبوية في شيء"[٣]. وأما شعراء الشيعة، فلم يكن مدح الرسول غرضهم الأول، ولكنه جاء تابعًا لحديثهم عن آل البيت، نجد ذلك عند الكميت والسيد الحميري ودعبل والشريف الرضي ومهيار، ومع ذلك فإن لهم فضلًا لا ينكر في العودة إلىٰ موضوع المديح النبوي؛ فهم الذين مثلوا استمرار هذا الموضوع ومواصلته حتىٰ القرن السادس الذي يقبل فيه الشعراء من شيعة وأهل سنة علىٰ المديح النبوي بصورة بالغة الاتساع. ومن ثم؛ فإن الكتابة الشِّعرية عن الرسول عليه الصلاة والسلام في صورة ما عرف بالمدائح النبوية جاءت متأخرة عن الكتابة في فنون الشِّعر العربي ومنها المدح والغزل والرثاء.

ولما كان المدح يستلهم القيم الإيجابية السائدة في البيئة ويضفيها شعريًّا علىٰ الممدوح، فإن الشاعر المادح يخاطب شخصية بعينها هي موضوع

---

(٢) منهم جاك شماس السوري، ورشيد سليم الخوري (الشاعر القروي)، وشاعر القطرين (خليل مطران)، وإلياس فرحات، وميخائل ويردي (١٩٠٤-١٩٧٨) وقصيدته وحي البردة ومطلعها:

أنوار هادي الورىٰ في كعبة الحرم ... فاضت علىٰ ذكر جيران بذي سلم

(٣) زكي مبارك، المدائح النبوية - دار المحجة البيضاء- بدون بلد- بدون تاريخ نشر- ص٢٢

قصيدته. والممدوح -الموضوع- هو المتلقي الأول للنص أو هكذا لحظة الإنشاد الأولىٰ[٤]. ومدح الرسول لم يكن في حياة الرسول، بل كان بعد موته ولم يتوجه الشاعر بقصيدته إليه ليلقيها بين يديه، فهل المدح في هذه الحالة يعد مدحًا أم رثاء؟ فالرثاء تعداد مآثر المرثي وذكر محاسنه تلبية لظرف الفقد وما يمليه من الإحساس بآلام الفراق والفراغ الذي تركه المرثي. وينبغي أن نفرق بين ثناء قيل في حياة الرسول، وثناء قيل بعد موته. فما يقع من شاعر ولد بعد وفاة الرسول يعد ثناءً ومديحًا، ولا يعد رثاءً؛ لأن الرثاء يُقصد به أيضًا إعلان التفجع والتحزن ولا يراد بالمدائح النبوية إلا التقرب إلىٰ الله بنشر محاسن الدين والثناء علىٰ شمائل الرسول[٥]. والرسول لم يكتب فيه رثاء وظلت كل الكتابات عنه مدحًا يمتح من مصادر عديدة وامتزج هذا المدح في كثير من قصائد الشعراء بمعاني الغزل الرقيق والحنين المتواصل إلىٰ لقائه الذي لم يتحقق إلا في الرؤيا.

فبماذا نسمي هذه القصائد العالية النغم الصادقة العواطف، المتجددة في كل عصر، المتوهجة بالحب والنور والشوق، المتعلقة بشخصه الكريم كأنه لم يمت؟ لقد استقر فن المدح علىٰ ما هو عليه، واستقر فن الغزل والرثاء، وظل فن المدح النبوي فياضًا بفرائده الغراء منذ أن عرفناه حتىٰ الآن نستمتع بما يقدمه الشعراء استمتاعًا جماليًّا وعاطفيًّا معًا، ولكننا لا نزال بحاجة إلىٰ التعرف علىٰ إشكاليات هذا الفن عبر نماذجه المعروفة. وتمثل دراسة هذا النص لجمال الملا فرصة لتحقيق هذه الحاجة.

المدح ومدح الرسول

هل كل مدح صيغ صياغة شِعرية يعد مدحًا؟ وما علاقة المدائح العامة بالمدائح النبوية؟ كما أسلفنا هناك سؤال يمثل إشكالية هي تحديد مصطلح المدح لنعرف ما

---

(٤) انظر محمد عبد الباسط، بلاغة الخطاب: قراءة في شعرية المدح- الهيئة العامة للكتاب- القاهرة، ٢٠١٥- ص٨.

(٥) زكي مبارك، المرجع نفسه، ص ٢٢.

القصائد التي تكون مدحًا وما القصائد التي تخرج من ديوان المدح حتىٰ لو كانت أقرب إليه أو متعلقة به، ولنعرف بعد ذلك المدح النبوي من غيره. فالسير في طريق بلا علامات أو منارات هادية أكثر خطورة علىٰ السائر والعابر. فقصيدة **"النبي"** للملا قصيدة فرضت وجودها علىٰ ديوان المدح النبوي بعد أن أثبت الملا قدرته علىٰ النزال والمواجهة مع شعراء كثيرين لم يكن لهم من غاية القول إلا التعلق الشِّعري بأستار المجد المحمدي والانضواء تحت لواء البوصيري وابن دقيق العيد وابن نباتة وابن الفارض والبارودي وأحمد محرم وشوقي وغيرهم من شداة المادحين والمطربين من أعلام هذا الفن، ومع ذلك فإن هذه القصيدة اقتربت بقدر ما ابتعدت عن النماذج الكبرىٰ من هذا الفن كما سوف نرىٰ. اتخذت من تقاليد هذا الفن الشكل العروضي المعروف بوحدة البحر ووحدة القافية والتنوع الموسيقي داخل هذا الشكل، وابتعدت بقدر ما حامت حول الحمىٰ، عن عالم هذا المدح بأماكنه وأعلامه ومعانيه ورموزه. هي مدحة نبوية علىٰ طراز خاص.

من هنا نرىٰ أن العلاقة بين المدحين هي علاقة العام بالخاص، أو الفردي بالجماعي. فالمدح قصيدة قديمة متعددة الموضوعات، ومتغيرة استجابة لسلم القيم السائدة في البيئة، وللظرف التاريخي، وللظرف الخاص الذي يعيشه الشاعر المادح. فامرؤ القيس لتنقله الدائم بين القبائل طلبًا لثأر أبيه، كان حريصًا في كل مدائحه علىٰ إعلاء شأن قيمة الوفاء بالوعد وحسن الجوار، وكذا المثقب العبدي الذي كان يعلي من شأن قيمة القوة في قصيدتيه اللتين قدمهما لعمرو بن هند؛ لأن أهله كانوا أسرىٰ عند هذا الملك.

وليس من المنطق وصم هذه القصيدة بوصمة التكسب دائمًا. فالشاعر العربي في بداية أمره لم يكن شاغله التكسب بما يقول وكان خطاب المدح عنده خطابًا موجهًا لخدمة مجتمعه القبلي. فإذا كتب عن شيخ القبيلة فهو يكتب عن رمز يمثل حزمة من القيم تدافع عنها القبيلة كما يشيد ببطولات قبيلته ترسيخًا لقوتها ومنعتها وقدرتها علىٰ البقاء والحفاظ علىٰ الوجود. هذا اللون من المدح لا نستطيع أن نقول عنه إنه مدح

لفرد وإشادة به، ولا إن غايته هي التكسب. فالشاعر يعبر عن الجماعة بوصفها سياجًا يحميه وقوة قادرة علىٰ الدفاع عن كل مَن يُنسب إليها وعن كل ما يقع في حماها. فقصائد الهجاء المعروفة بالنقائض تعد بهذا المعنىٰ مدحًا وإن كانت تسلب القبيلة الأخرىٰ مسببات وجودها.

هذا اللون من كتابة المدح تصوير للحظة المدح وتسجيل تاريخي لمآثر القبيلة يعتمد علىٰ الماضي كما يعتمد علىٰ إنجازات الحاضر؛ تطلعًا لامتلاك المستقبل بخطاب الأجيال اللاحقة التي تستقبل هذا الشِّعر وتتغنىٰ به من ناحية وتذكره بوصفه تاريخًا تبني عليه من ناحية أخرىٰ.

هذا الفهم لجوهر قصيدة المدح يجعلها تقترب من قصيدة المدح النبوي في الغاية والموضوع. فالبوصيري مثلًا يصور مآثر الرسول وما تنطوي عليه من قيم عبقرية، كما يصور سماته الشخصية من وسامة ومهابة ووقار، ونسبه النقي الشريف منذ القدم واتصال هذا النسب بأسباب النبوة ومعارج السماء. وهو إذ يفعل ذلك يتخذ من التاريخ موردًا، ومن الحاضر الذي شهده الصحابة موردًا آخر ليصوغ نموذجًا إنسانيًّا فريدًا يتجاوز حدود الماضي والحاضر إلىٰ المستقبل العابر، ويخاطب به كل البشر علىٰ اختلاف لغاتهم وبيئاتهم وأديانهم وتوجهاتهم. في هذه الحدود من تاريخ قصيدة المدح تلتقي معها نسبيًّا قصيدة المدح النبوي مع الفارق الكبير بين شخصية الممدوح وشخصية الرسول.

ولكن قصيدة المدح بعد ذلك دارت وتقلبت بتقلب أطوار التمدن والعمران التي طرأت علىٰ الحياة العربية. فانتقل الحكم من الفرد في القبيلة إلىٰ قبيلة يمثلها فرد تحكم دولة، وانتقل الفرد العربي من جزيرته ببيئاتها الصحراوية وندرة مواردها من أسباب العيش إلىٰ بيئات عريقة في التمدن والعمران في الشام والعراق وفارس ومصر وشمال إفريقيا. وامتزج العربي بغيره من أبناء هذه المجتمعات وتعرض لهجنة اللغة وهجنة الدماء واختلاط الأنساب والأعراق واتساع الثقافات ومناوأة الأديان الأخرىٰ الوضعية والسماوية للدين الجديد الوافد.

كما أجبرته هذه الحياة الجديدة علىٰ التخلي عن حياة البادية والارتحال استجابة لحياة الرخاء والنعيم والاستقرار وطلب النوال والعطاء من البيت الحاكم الذي أتقن لعبة السياسة التي أشعلت الصراعات بين القبائل، كما أشعلت الخلاف العقائدي والفكري بين الفرق والطوائف، ولم يعد الصراع صراعًا داخليًّا فقط بين قبيلتين أو أكثر، بل صار صراعًا بين دولتين ونظامين من القيم. وعلىٰ رأس نظام الخلافة خليفة أموي أو عباسي يمثل الإسلام ويواجه دولة أخرىٰ تعادي الإسلام والمسلمين. فهو يمثل القوة كما يمثل حوزة الدين ويستدعي في نظر أتباعه صورة البطل الشجاع الغيور ويفرض علىٰ الشاعر تصوير هذه القيم وغيرها بوصفها نموذجًا للقوة تتطلبه هذه المرحلة. ويترتب علىٰ ذلك أن الشاعر حين يتوجه إليه بالمدح والإشادة، فإنه ينهض بدور ديني وقومي وإنساني علىٰ غرار ما صنع أبو تمام مع المعتصم والمتنبي مع سيف الدولة.

بناء علىٰ هذه التغيرات اختلف المدح وتعددت صوره وصار لزامًا تحديد حدوده ورؤاه. فإذا توافقنا علىٰ أنه "ثناء حسن يرفعه إنسان ما إلىٰ إنسان آخر حي، أو جماعة آخرين أحياء، عرفانًا بالجميل أو طلبًا للنوال، أو رغبة في الصفح والمغفرة، أو أملًا في تحقيق هدف كبير"[٦]. فإن هاشميات الكميت مثلًا تخرج من دائرة المدح لأنها لا تتجه إلىٰ بني هاشم وحدهم، بل " تتجه -وربما أولًا- إلىٰ المسلمين كافة تصور لهم أي مودة في القربىٰ رعاها الأمويون في عترة النبي الكريم. إنها لون من الشِّعر الديني يتوهج بالعاطفة ويوشك أن يتصوف في حب الرسول وآل بيته"[٧]. كما تخرج -مع توهجها العاطفي بحب البيت النبوي- من دائرة المدح النبوي لكون الكميت أكبر شعراء الشيعة آنئذٍ، وقد التبس لديه هذا التوجه الشِّعري بالمعارضة السياسية وما نراه في شِعره من قصائد مليئة بالجدل والمناظرة والحجاج العقليين حول الخلافة. بينما يدخل في المدح ما كتبه بن قيس الرقيات في عبد الله بن الزبير وهو من الشِّعر السياسي.

(٦) وهب رومية، بنية القصيدة العربية- دار سعد الدين للنشر- دمشق، ١٩٩٧- ص٢٠.
(٧) المرجع نفسه.

فالمدح في نهاية المطاف إن ابتدأ بالإشادة بالأفراد فقد انتهىٰ إلىٰ غايته وهي تصوير النموذج الباقي في ذاكرة التاريخ، فلم نعد نأبه لاسم الممدوح قدر ما نهتم بمفردات هذا النموذج من القيم الباقية. نرىٰ هذا مثلًا في المعتصم أو المتوكل كما نراه في سيف الدولة، وكما نراه علىٰ نحو ظاهر في صورة صلاح الدين كما صورها الشعراء. هذه الغاية الأخيرة هي التي نضع بجوارها الغاية أو النموذج الذي صوره شداة المادحين للرسول عليه الصلاة والسلام. ومن ثم فنحن في هذين اللونين من المدح أمام نموذجين موضوعهما واحد هو المدح وصورتهما متباينة من حيث الكمال والنقصان. فمهما يكن النموذج القيمي الذي قدمه أبو تمام أو المتنبي للمعتصم أو سيف الدولة أو القاضي الفاضل لصلاح الدين، فهو نموذج لم يصل إلىٰ نموذج المدح النبوي الذي رسخ حقيقة الكمال المحمدي وقدمه منذ الأزل وانطلق منها. وهذا فرق جوهري لا يمكن تجاهله أو التغاضي عنه ويلازمه فرق آخر؛ وهو أن المدح في حقيقته مدح مباشر للأحياء من البشر وإنشاد هذا المدح في حضرة الممدوح وأن هذه المدحة تصوير للقيم المتغيرة السائدة التي يستحب ذكرها والإعلاء من شأنها.

أما مدح الرسول فلم يكن مدحًا له في حياته، ولم ينشده الشاعر بين يديه بغية النوال أو الذكر الحسن، ولم يكن انطلاقًا من منظومة القيم السائدة المتغيرة حسب متغيرات العصر، ولم يكن لدىٰ صاحبه حافز عاجل، بل كان المدح النبوي في غير حياة الرسول ولم يسع أصحابه لنوال، بل سعوا للتوسل به إلىٰ القرب من مقامه معتقدين كل الاعتقاد أنه لم يمت، بل هو حي عند ربه، وأنهم كلما ازدادوا إخلاصًا، ازدادوا قربًا منه وأملًا في رؤيته كما حكىٰ البوصيري وكثير من كبار الأولياء، وأن قصائدهم تجليات لهذا السعي والود والقرب بل مكافأة ووسيلة. وهذا يؤكد الوظيفة التواصلية لقصيدة المدح النبوي.

هؤلاء يؤمنون كل الإيمان -وهذا صحيح- بعصمة النبي، ونزاهته عن الخطأ والصغائر، وأنه رمز الكمال والفضائل، وكمال الحق والحقيقة. ومدائحهم تفيض بالشجن والحنين إليه صلىٰ الله عليه وسلم كما تفيض بالشكوىٰ الآسية من أحوال

الزمن وتغير القيم والمقارنة بين زمنه وزمنهم وطلب الشفاعة منه عند الله والتوسل به لصلاح حال أمته، كما تفيض هذه المدائح بذكر الأماكن في مكة والمدينة ذكرًا يرفع هذه الأماكن إلىٰ مرتبة مقدسة، وكذا بذكر الأعلام والرموز في قصائد المدح الصوفية التي تحولت إلىٰ لون مميز من الغزل هو الغزل الصوفي.

وفرق كبير بين مقدمة البردة للبوصيري ومقدمة بانت سعاد لكعب، فمع أن مقدمة البوصيري مقدمة غزلية تقليدية مثل مقدمة كعب، "غير أننا نلاحظ فيها تساميًا روحيًّا واضحًا. فليس فيها تغنٍّ بمحاسن محبوبة، كما رأينا في مدحة كعب، وإنما نرىٰ شاعرًا يشكو آلام الغرام ويتحدث عن زيارة الطيف وعن لائميه في حبه العذري، والوشاة الكاشفين لسره مهما بالغ في كتمانه، كذلك نراه يردد أسماء مواضع حجازية ونجدية مثل ذي سلم وكاظمة وإضم علىٰ النحو الذي أشاعه الشريف الرضي ومهيار الديلمي. وكل ذلك دليل علىٰ أن هذه المقدمة تعبير رمزي عن حب الرسول"[٨]. كما أن الكلام عن الخمر والنساء في قصائد الغزل الصوفي صار من الرمزيات عند المتأخرين من شعراء هذا الفن، وغدا الغزل الصوفي لونًا مكثفًا من المدح النبوي لا يسهل فهمه إلا بمشقة التأويل.

المدح النبوي وقصيدة النبي

النوع والنص

مازالت قصيدة المدح النبوي حاضرة في الوعي الشِّعري والوجداني علىٰ امتداد الأجيال المتعاقبة، وكأنها قصيدة الوقت علىٰ الرغم من قدمها ومحورية موضوعها وما يتضمنه من مفردات نراها حاضرة في عيون هذه القصائد. فقد تغنىٰ شعراؤها علىٰ تفاوتٍ بينهم بما عرف عند المتصوفة بالحقيقة المحمدية: فالرسول سيد الكونين: السماء والأرض، والثقلين: الإنس والجن، والجنسين: العرب والعجم، وهو حبيب

(٨) محمود علي مكي، المدائح النبوية- الشركة المصرية العالمية للنشر-لونجمان، القاهرة، ط١ ١٩٩١- ص١١٤.

الله وصاحب الشفاعة يوم الحساب ومرتبته أرفع من مراتب سائر الأنبياء وفضائله تعجز ألسنة الواصفين[٩]، مع أنه بشر علىٰ نحو ما يصور البوصيري:

محمد سيد الكونين والثقليـ — ـن والفريقين من عرب ومن عجمِ

هو الحبيب الذي تُرجىٰ شفاعته — لكـل هـول من الأهـوال مـقتحمِ

فاق النبيين في خَلْق وفي خـُلُقٍ — ولـم يـدانوه في علـم ولا كـرمِ

فإن فضل رسـول الله ليس لـه — حـدٌّ فيُـعرب عنـه ناطق بفـم

لو ناسبت قدرُه آياتـهِ عظمًا — أحيا اسمه حين يدعىٰ دارس الرمم

فمبـلغ العـلم فيه أنـه بشـرٌ — وأنـه خـير خـلق الله كلـهم

وظلت هذه الصورة تتكرر في كثير من قصائد المدح، مع أن صورة النبي حين تناولها الكتاب تناولوها بكثير من التحرر من نمطية هذه الصورة في الشِّعر وراحوا يفسرون الحقيقة المحمدية تفسيرًا جديدًا علىٰ نحو ما قدم عبد الرحمن الشرقاوي في كتابه "محمد رسول الحرية"، وطه حسين في كتابه "علىٰ هامش السيرة"، والعقاد في "عبقرية محمد"، ومحمد حسين هيكل في كتابيه "في منزل الوحي" و"حياة محمد"، وتوفيق الحكيم في عمله المسرحي الاستثنائي "محمد"، وغيرهم من الكتاب والمفكرين في الشرق والغرب.

وقد حرص الشعراء الكلاسيكيون علىٰ هذه الصورة النمطية في مدح الرسول مع قدرة كل منهم علىٰ التميز في الصورة والأسلوب وصدق المشاعر وإثارة الانفعالات والشجن كما فعل شوقي في همزيته وميميته. ولكننا حين نطالع قصيدة "النبي" للملا، نجد الأمر مختلفًا. فالملا لم ينطلق من الماضي ولا من مفردات الحقيقة المحمدية انطلاقًا مباشرًا، ولم يكن التاريخ النبوي همه الأول كما فعل سابقوه، بل مثل هذا التاريخ الخلفية المعرفية التي استقىٰ منها لغته وصوره وأساليبه، ولم يكن لكبار المادحين من الشعراء حضور مباشر في وعيه الشِّعري، ولم يحاول الاقتراب من

(٩)المرجع السابق.

عوالمهم لاختلاف الظرف التاريخي والذاتي، ولكنه مع ذلك لم ينجُ من التأثر بمعجمهم الشِّعري الذي صار معجمًا عامًّا مشتركًا، ولا من التأثر باللغة التراثية مع حرصه علىٰ أن يختط له طريقًا في اختيار المفردات وبنية الجملة، وقد خلت قصيدته من المقدمات الغزلية أو الطللية، وحل محلها ما نسميه بالمقدمة التأملية، كما خلت من السرد المباشر لما تعارف عليه الشعراء من معجزات وكرامات نسبوها للرسول الكريم واكتسبت بتكرارها شيوعًا واستقرارًا جعلها من الثوابت، وشغله الحس الغنائي الخالص مرددًا همومه وشجونه وحيرته التي مزج بينها وبين الهم العام، وجعل صفة محمد اسما لقصيدته (النبي) مخالفًا بذلك تقليدًا شِعريًّا قديمًا لا يحرص علىٰ إطلاق اسم علىٰ القصيدة التي يعرفها المتلقي إذا ذاعت بغرضها أو مطلعها أو قافيتها علىٰ نحو ما نقول مثلًا بائية الكميت أو تائية ابن الفارض أو همزية شوقي.

وبذا نكون قد بينا حدود قصيدة المدح ومدىٰ صلتها بقصيدة المديح النبوي وموقع قصيدة النبي من قصيدة المدح. وقد أشرنا في صدر حديثنا إلىٰ مسألة النوع الشعري، وهو سؤال قد يبدو غريبًا علىٰ شِعرنا العربي القديم. فهو شعر غنائي يغلب عليه تردد الصوت الواحد وحضور الذات المتكلمة بوصفها مركز انطلاق كل الأصوات الأخرىٰ التي لم تتميز عن الذات المتكلمة أو تستقل عنها حتىٰ لو تغلبت في بعض القصائد السمة الحوارية علىٰ ضمير المتكلم كما في بعض قصائد أبي نواس أو قصائد الغزل العذري بشقيه.

وهذا الشِّعر ارتبط بفكرة الأغراض ولم يتح للشاعر اكتشاف مناطق جديدة من المعنىٰ بعيدًا عنها، فإذا كان الأمر كذلك، فإن القول بوجود نوع شِعري يعد قولًا منافيًا لما هو معروف وسائد تاريخيًّا. وقد بنيت توجهي الفكري علىٰ مخالفة السائد من أجل معرفة قد تبدو مطلوبة في وقتنا الراهن. فما الذي يدعونا إلىٰ القول بفكرة الأغراض ولدينا ألوان من القول الشِّعري معروفة ومحددة بسماتها الموضوعية -نسبة إلىٰ الموضوع- وسماتها الأسلوبية. فالرثاء والغزل والمدح ألوان من الشِّعر الغنائي يمثل كل منها مجالًا محددًا من الكتابة الشعرية يختلف عن الآخر. وقد لاحظنا أثناء حديثنا

عن المدح تميزه عن غيره من الألوان الأخرىٰ ومدىٰ اقترابه من شعر المديح النبوي الذي اختط له شعراؤه طريقة في الكتابة والتصوير والتعبير جعلت قصائد كنا نظنها من المديح النبوي وتبين لنا أنها ليست منه.

ومن ثم؛ فإني أخذت بمسألة النوع الشعري وجعلت المدح نوعًا شِعريًّا، وكذا المديح النبوي بعد أن تبلورت معالمه نوعًا شِعريًّا مميزًا ابتداء من القرن السادس الهجري. وهذا ما دعانا إلىٰ مساءلة قصيدة **"النبي"** عن مدىٰ اقترابها من هذا النوع خاصة أن الملا يؤكد أنها قصيدة في مدح الرسول وأنه أنفق فيها الوقت الطويل ليكتبها ويقدمها لمسابقة شاعر الرسول التي جعلت شعارها "تجمل الشِّعر بخير البشر".

فقصيدة الملا نص شِعري مميز فرض نفسه علىٰ ديوان الشِّعر العربي المعاصر في ميدان معين من القول هو المديح النبوي. ويظل هذا النص معلقًا في الهواء إن لم يكن له نوع شِعري ينطوي تحته، وهذا الذي كنت حريصًا علىٰ تبينه وتوكيده. لذا أقول: " إن كل نص -مهما كان- ينتمي إلىٰ نوع أدبي معين. ذلك أن النوع الأدبي يشكل الإطار الفني الذي يندرج ضمنه النص، فهو يرسم حدوده من حيث الشكل والمضمون. وحتىٰ في الحالة التي يكتب النص فيها لمعارضة النوع الأدبي الذي ينتمي إليه، فإن النص يبقىٰ مرتبطًا به ارتباطًا وثيقًا. فعلاقة النص بالنوع الأدبي هي علاقة الجزء بالكل أو كعلاقة النموذج بالمجموعة التي ينتمي إليها"[١٠].

فالموروث الأدبي العربي -وغير العربي- كانت قسمته القديمة هي الشعر والنثر التي ينطوي ضمنها أنواع كثيرة من الفن الأدبي. ففي الشِّعر مثلًا نجد الخمريات والطرديات والزهديات والمدائح والأهاجي والرثاء وغيرها وهي أنواع شعرية يصعب قبولها بعيدًا عن هذا الإطار، مع ما أصاب مسألة الأنواع من تغير وتطور وصل إلىٰ حد التداخل أو تلاشي حدود النوع الواحد.

(١٠) بسام بركة وآخرون، مبادئ تحليل النصوص الأدبية، لونجمان- القاهرة- ٢٠٠٢، ص١٧١.

وقد سلكت في تحديد نوع النص الذي بين أيدينا هذا النهج العلمي الذي نظر إلىٰ الإطار الكلي ليعرف موقع المفردات والأجزاء فيه والعلاقات الرابطة بينها وموقع النص في هذا الإطار "من حيث هو شبكة من العلاقات تربطه بغيره من النصوص التي تشبهه شكلًا ومضمونًا"(١١). وسوف يؤدي بنا هذا النهج إلىٰ البحث عن خصوصيات النص وتحليلها بالمقارنة بينه وبين غيره من النصوص المنتمية للنوع نفسه.

الشاعر والنص

لم يكن الرومانسيون في بداية أمرهم أول مَن أكدوا العلاقة الحميمة بين الشاعر وشِعره، أو بينه وبين نصوصه ورأوا أن هذه العلاقة علاقة عضوية علىٰ غرار علاقة الفرع بالأصل أو الواجد بالموجود. فقد سبقهم عدد من الشعراء العرب –مع اختلاف السياق التاريخي– منهم أبو تمام وابن الرومي والشريف الرضي ومهيار وغيرهم من كبار الشعراء الذين امتزج عندهم الشِّعر بالفكر، مكونًا رؤية كل منهم للفنون والعلم والتاريخ في إطار الوعي بالتطور والتغير. ونناقش في هذه الفقرة من الدراسة وعي الشاعر الملا بشِعره ومدىٰ انعكاس هذا الوعي علىٰ قصيدة "النبي"، وكذا وعيه بما نسميه بالنص المرئي وأعني به بيئة شناص. لذا آثرنا أن نربط هذا الوعي بسياقه عند شاعر مرموق في تراثنا الشِّعري العربي الذي انطلق منه الملا في اختيار الشكل العروضي لقصيدته واختيار اللغة التراثية أيضًا.

فأبو تمام يرىٰ أن الشِّعر معاناة عاطفية ذاتية أشبه بالسر الذي تنطوي عليه النفس ولا تبوح به أبدًا ولا تقوىٰ علىٰ الحديث عن وهجه. يقول:

والشِّعر فَرْجٌ ليست خصيصته طول الليالي إلا لمفترعه(١٢)

فأبو تمام حين أخبر أن الشِّعر فَرْجٌ، قد أكد خصوصية العلاقة بينه وبينه، وأنه تجربة مخصوصة بمن يعيشها وأن تولد الشِّعر ناتج عن هذه التجربة وكيف أن المادة

(١١) المرجع نفسه، ص١٧٣.

(١٢) أبو تمام، الديوان، تحقيق: عبد الوهاب عزام، دار المعارف– القاهرة– ط٢، ١٩٦٩، ج٢، ص٣٥٠.

الأولية لدىٰ الشاعر تتحول في تزاوج بشري وتتخلق علىٰ لهيب الفعل الجنسي وحرارته، ثم يأتي المولود الجديد حاملًا سمات أبويه ومَن نفخ فيه من روحه.

ولأن هذا اللقاء الجنسي لقاء متجدد لدىٰ الشاعر بينه وبين معطيات الحياة، فهو لقاء بكر كأنه اللقاء الأول الذي يسفر عن مولود جديد أيضًا. هذا الكائن الجديد يحمل دورًا جديدًا إذ يكتشف الحياة من جديد مضيفًا إلىٰ خبرة الإنسان ومثريًا معرفته.

ولنا أن نسجل عدة استنتاجات علىٰ رؤية أبي تمام:

- أن إنتاج الشِّعر يمثل تجربة فريدة لا تتكرر من شاعر إلىٰ آخر، بل إن تكرارها غير محتمل عند الشاعر نفسه، ومن ثم تنشأ علاقة خاصة بين الشاعر وبين كل نص من نصوصه علىٰ حده. وهذا ما أكده الشاعر الملا حين تحدث عن "النبي" في برنامج واحة الشِّعر من تليفزيون الشارقة.
- أن كل ما ينتج عن هذه التجربة الفريدة غير القابلة للتكرار من نصوص شعرية، يكتسب خصوصية فريدة تجعل هذه النصوص دالة ومؤثرة في الوقت نفسه(١٣).
- أن هذه التجربة الفريدة تضم أشتات الحياة وتخرجها علىٰ نحو مركب جديد لم يكن لها من قبل، وتتمثل هذه الأشتات في جزئيات التجربة الإنسانية التي تحملها القصيدة أو النص الجديد ذلك المولود الذي يحمل في خلاياه:

الجد والهزل في توشيع لحمتها   والنبل والسخف والأشجان والطربُ(١٤)

والشاعر الملا ارتبط بنصه الذي قدمه لمسابقة شاعر الرسول ارتباطًا حميميًّا، وعاش لحظة ميلاده وتشكله علىٰ امتداد شهور طويلة بلغت نصف العام تقريبًا بما يؤكد خصوصية التجربة وخصوصية المعاناة، وبما يؤكد وعيه بمرجعيات هذا النص،

---

(١٣) انظر، أحمد يوسف علي، مفهوم الشِّعر عند الشعراء، دار الوفاء للطباعة والنشر- الإسكندرية، ٢٠١٤.
(١٤) أبوتمام، الديوان- ج١، ص٢٥٩.

وعلىٰ رأسها التجربة الصوفية عابرة الأزمان وهي أيضًا تجربة فريدة تمثل حالات الوجد عند أصحابها، وهي حالات متباينة ومتفردة من شاعر لشاعر. فتجربة الحلاج ليست تجربة ابن عربي، وليست تجربة الأخير هي تجربة ابن الفارض، وليس نص الملا المتولد من تجربة خاصة هو نص البوصيري الغائب الحاضر في نص الملا.

وهكذا، فإن علاقة النص بصاحبه ليست علاقة سيرة تاريخية تتحرىٰ المولد والنشأة والتلقي والارتحال مع أهميتها، ولكنها علاقة تمثل سيرة عاطفية محلها القلب وكتابها اللغة علىٰ نحو خاص. وإذا كان أبو تمام قد حمل في تعبيراته هاجس النص والمتلقي، فإن فعل التلقي عنده لا يقل أثرًا عن فعل الإبداع، فكما يتم التلاقح بين خيال الشاعر وروحه، وبين شعره وأفكاره، يتم التلاقح نفسه بين المتلقي وعقله من ناحية، وبين النص الشِّعري بما يعني إنتاج نص جديد أو نصوص جديدة حسب تعدد فعل القراءة والتلقي.

وقد اكتسب نص الملا هذا التأثير في المتلقي بعد أن صار نصًّا مشهودًا ومسموعًا بما يضمن له البقاء في ذاكرة الشِّعر، وبما يعني إنتاج نصوص جديدة حوله تمثل استجابات القراء. ومن مظاهر هذه الاستجابات اللقاءات التليفزيونية العديدة في عمان والشارقة ودبي وغيرهم والكتابات الصحفية في صحف ومواقع كثيرة.

وفي ظني أن نص الملا اكتسب حضوره وتأثيره في المتلقي من جانبين: جانب شخصية الشاعر، وجانب الحس الصوفي الواضح. فأما الجانب الأول وهو **شخصية الشاعر -أثناء الإلقاء-** فيدخل فيه ملابسه وزيه العماني المميز بعمامة الرأس الملفوفة بألوانها الداكنة المتداخلة والمتوائمة مع وجه الشاعر بتعبيراته التلقائية وامتلائه بشَعر اللحية الحالك السواد واتصاله بشَعر الشارب المنسدل علىٰ الشفة العليا والمتصل بمحيط الوجه بما يكون ملامح رجل قطع مشوارًا كبيرًا علىٰ طريق العمر مع أنه شاب صغير في مقتبل العمر لم يتعد عقد العشرينيات.

هذا المنظر من بعيد مع ثوب عماني محكم الدائرة علىٰ الرقبة والصدر يوحي للمتلقي بأن هذا الشاعر قادم إلينا من عالم مختلف ربما يكون عالم ابن الفارض أو

الحلاج أو ابن عربي، ويدعم هذا الإيحاء جهاز النطق عنده الذي يحرص علىٰ نطق الحروف العربية كما هي في زمن لم يعد يحرص فيه أحد علىٰ النطق السليم، كما يحرص الملا استكمالا لهذه الهيئة علىٰ التكلم بعربية صحيحة مع وجه لا تنفرج أساريره كثيرًا ولا تعبر عن قلبه الطيب الممتلئ حبًّا وتعاطفًا ورقةً أشبه برقة أهل التصوف من ذوي المواجد الكبرىٰ.

والملا -هذا الرجل القادم من زمن الأحباب الصوفيين- وفر لقصيدته هذا القدر العالي من المتعة والوهج بأدائه الشفوي الذي سحر المتلقي وأذهله عن نفسه كما أذهل هيئة التحكيم. "وقد كان الشعراء المتنافسون، والمنظمون، وجمهور هذا المهرجان، يتابعون -بتوتر ممتع- سباق العبقريات، وهم جميعًا منخرطون، في عملية تقويم وتحكيم مركبة المعايير والآليات.. يتداخل فيها النصي، والشخصي، حيث يترصدون تفاعل القصيدة إنشاء، مع أدائها إنشادًا، حيث لا يُنظر للنص المجرد إلا في مرحلة الفرز الأولي، وراء الكواليس، بينما ينظر إليه فوق المسرح، في علاقته بشكل الشاعر مَظْهَرًا، وتناغم روحه معه مَخْبَرًا، انفعالًا، وتفاعلًا، تنغيمًا بالنبرات، وتهويمًا بالحركات، وينظر إلىٰ النص كصورة واحدة، متكاملة العناصر والأبعاد، والألوان، والإيقاعات، وكلما نجح الشاعر في إحكام البنية العامة للمقصد، والمشهد، وتوخىٰ اندماج المكونات وتساوقها، بعيدًا عن الهلهلة، والتنافر.. والشطْح النَّزِق، والرتابة المملة، أقترب أكثر من الفوز، وتحقيق إشباع أفق انتظار المتلقي المبدع، الذي لم يعد يقبل المديح النبوي، سردًا لأحداث السيرة النبوية، وملابساتها، بل يطمح إلىٰ شعرية التاريخ، وينبذ تأريخ الشعرية"(١٥)

فامتزج النصي بالشخصي في لحظة مكثفة ومركزة هي وقت الأداء مما أسفر عن قبول هذا الضيف القادم من الزمن البعيد أولًا ثم قبول كل ما أتىٰ معه في جعبته. وهذا يؤكد ما قلناه آنفًا إن استجابة المتلقي لا تقل عن خصوصية التجربة المتجسدة فيما أنتجه الشاعر من نصوص.

(١٥) أدي آدبه، جمال الملا وقصيدته النبين مقال منشور علىٰ موقع مقطع الأحجار الإخباري- بدون تاريخ.

وأما الجانب الثاني فهو **الحس الصوفي** العالي الذي بدا في عالم قصيدة **النبي** كما بدا علىٰ هيئة الشاعر وتوجهه. وقد صرح الملا بتعلقه الصوفي بأقطاب التصوف خلال لقاء من لقاءاته في برنامج واحة الشِّعر المذاع من قناة الشارقة. ولا نستطيع القول إن هذا التوجه الصوفي اكتسبه الملا من قراءاته أو من صحبته لأحد من الناس فقط، ولكنه اكتسبه أيضًا من ميراث كبير في ولاية شناص التي يعيش فيها الملا. وقد تحقق هذا التوجه عند أكثر من شاعر من شعراء هذه الولاية الواقعة علىٰ بحر عمان في شمال السلطنة والمتاخمة بحدودها لحدود الإمارات. فقد صنعت الجغرافيا والتاريخ هذا الميراث الصوفي الكبير عند أبناء هذه الولاية. فالجبل والبحر من جهة الجغرافيا والوافدون منذ القدم علىٰ الولاية من المتصوفة من جهة التاريخ صنعوا هذا الميراث الصوفي.

فالشاعر حسن المطروشي أحد شعراء شناص ومدير النادي الثقافي يؤكد أن التصوف ليس ترفًا يعيشه أهل شناص، بل هو في صميم الوعي المعرفي الذي تربي عليه الإنسان وأنه أحد المكونات البارزة في الوعي الثقافي، وأن نصوص البوصيري تحظىٰ بكثير من الاحتفاء والتقدير في جلسات الاحتفال بالمولد النبوي الشريف. وأن هذا المكون الثقافي العام تبلور في نصوص الشعراء، ومثَّل جزءًا مهمًّا من عالم الشِّعر ورؤية الشاعر كما يقول المطروشي: "أنا وجيلي امتداد لهذا الإرث الصوفي الكبير، عايشناه في حياتنا اليومية وفي أناشيده وتجلياته وانتشاءاته الكبرىٰ فتجسد في وعينا كإحساس ومشاعر، وبالتالي أنا وغيري من شعراء شناص كثيرًا ما يفيض في تعامله مع الحس الصوفي قبل أن يكتبه (الشفافية، النقاء، الطيبة، التواضع. وأشياء كثيرة تنبثق فينا) إنه امتداد لإرث عشناه في القرية. في الفلاح عندما يزرع الأرض، وفي البحار عندما يركب البحر، وفي طقوسنا الاحتفالية الدينية. في كل قرية هناك أضرحة تعيش معنا كأنها جزء من المجتمع، مثل رفيقي وجاري، عشناها واقعا وتحولت إلىٰ ممارسة يومية ثم انبثقت

في أعمالنا الأدبية تعبر عن روح هذا الكائن وشفافيته، ثم صقلها الإبداع والرؤية والثقافة وبدأنا نتعامل معها بمفهوم أصبح أكثر عمقًا في الطرح"[١٦].

لقد تحول التصوف في شناص علىٰ أيدي شعرائها من نص معيش إلىٰ نص شِعري، يختلف بالتأكيد عن معايشة التصوف بوصفه طريقة حياة. ومرد هذا الاختلاف هو البنية الأدبية المعتمدة علىٰ الاختيار والتوظيف: اختيار المفردات وتكوين الأساليب والصور، وتوظيف الإشارات الصوفية علىٰ مستوىٰ البنية الدلالية.

وهذا ما يشير إليه حسن المطروشي أو يتضمنه كلامه الذي أشار إلىٰ ركنين مهمين في بيئة شناص هما البحر والأرض أو البحر والجبل.

وهذان الركنان هما مصدر التصوف أو الحس الصوفي عند علي المخمري أحد شعراء شناص، وهما وحدهما قبل المصدر الثقافي، علىٰ حد قوله "أستمد النزعة الصوفية من التربة الشناصية؛ لأنني أعيش بين كنزين: الجبل والبحر، بتقشفي أستطيع العيش في الجبل كل ساعاتي وأنتقل إلىٰ البحر وأعيش معه. هذا الوجود المفلس بالنسبة للآخرين هو كنز لي، وهذا ما حولني إلىٰ متصوف. الطبيعة حولتني كذلك"[١٧].

والعلاقة الروحية بين المكان والإنسان مركزها الصورة الوجدانية لهذا المكان. فشناص بيئة ليست غنية، وربما كان فقرها هو الذي جعلها جاذبة وملهمة لشعرائها. إن الصوفي يهجر المكان الثري ويعيش في مكان قد يكون مهجورًا أو فقيرًا خاليًا من أسباب المتعة كما ندركها بحواسنا؛ لكي يخلو لنفسه ويتهيأ لاستقبال فيض السعادة الروحية في عزلته والجبل مفردة طبيعية في عالم المتصوفة وحضوره في القرآن حضور مشهود وكذا في سيرة النبي عليه الصلاة والسلام. هذا المستوىٰ من الوجود **"الوجود المفلس"** هو الوجود الثري أو كما يصفه المخمري "هذا المكان المتقشف في سيوحه إلا من شجيرة أكاسيا هنا وأخرىٰ هناك بمداه الرؤيوي الشاسع كأنك تعيش في الأفق الممتد المفتوح حتىٰ النهاية من جهة، والمغلق حتىٰ توقف الأنفاس من الجهة

(١٦) انظر هاجر بوغانمي، شعراء شناص، مقال منشور علىٰ موقع أخبار عمان، ١٠ سبتمبر٢٠١٦.
(١٧) هاجر بوغانمي، شعراء شناص- مرجع سابق.

الأخرى (البحر والجبل) لبناء علاقة مع ذاتك وروحك، وكذلك مع الآخر، في حالة من الصفاء الفكري والتجليات اللا متكلفة تستشعر مألوفة حينا وشديدة الغرابة أحيانًا، مبهمة حينًا وناصعة الوضوح في أحيان كثيرة"[١٨]

هذه العلاقة ذات الوجهين -المألوف/ الغريب، والمبهم/ الواضح- هي التي يتسم بها الشِّعر الصوفي كما يتسم بها الشاعر الذي تتحول لغته إلى إشارات وصور ورموز، البحث عن معناها بحث عن كنز مفقود، ويظل القارئ يحوم حولها يتلقى منها أمارات هي وعد بالوصول لكنه وعد مقرون بأن يعيش الحالة نفسها إن استطاع.

هذه الحالة المزدوجة الملتبسة المبهمة هي مظهر من مظاهر القلق والتوتر الذي يسبق الكتابة التي لا يشعر الشاعر فيها بالفرق بين النص قبل الكتابة والنص بعدها؛ لأنه يعيش الشِّعر قبل أن يكتبه تعبيرًا عن توحده مع المكان: "لا يهم أنك تكتب الشِّعر، بل أن تعيشه وأنت تترنم بتجليات ابن عربي والمعري والحلاج وغيرهم. هي حالات تلفني ببرزخها العذب الممتد حتى الجنان أحيانًا، وأهرب منها لمتعي الدنيوية الصغيرة في أحايين كثيرة. في الحالة الأولى لا يهمني إلا أن أصل إلى أقاصي الذات وتهاويمها، والثانية يهمني كثيرًا في محاولاتي لعيش الحياة والتعبير عنها خارج الأطر الثابتة كطفل تحفّه البراءة أحيانًا والأخطاء في أحايين كثيرة. كل تلك التناقضات قد تكون تشكيل المكان الذي كونني بتناقضاته المتجلية حجرًا حجرًا وموجةً موجةً!"[١٩].

ولعلنا أدركنا أن بيئة شناص جعلت التصوف مقصدًا روحيًّا في النص كما يذكر الشاعر أحمد مسلط أكثر من كونه ممارسة يغترف منها الشاعر، وأن هذا المسلك الكتابي جعل لشعراء شناص موقعًا فريدًا بين شعراء عمان، وكأن الجغرافيا الأرضية

(١٨) المرجع نفسه.

(١٩) هاجر بوغانمي، شعراء شناص- مرجع سابق.

كونت جغرافيا فكرية علىٰ حد قوله: "انتشلت النص الشِّعري من التقليدية إلىٰ التميز والتفرد ومن المدرسية إلىٰ الحداثة بمفهومها الجديد وإلىٰ التجديد المستمر في النص"[٢٠].

النبي

انتهينا فيما سبق إلىٰ أن المدائح النبوية نوع شِعري مستقل، تحددت ملامحه علىٰ يد كبار الشعراء، ابتداءً من القرن السادس الهجري، وحددنا صلته بفن المدح من حيث الغاية والموضوع، ثم تناولنا بالتفصيل العلاقة بين قصيدة النبي وقصيدة المدح النبوي، ثم بينا العلاقة الرابطة بين الشاعر الملا والنص الذي كتبه من حيث خصوصية التجربة وقدرته علىٰ التأثير في القراء، ومن حيث مرجعية هذا النص وشبكة علاقاتها بالجغرافيا والتاريخ في ولاية شناص.

وفي هذه الفقرة من الدراسة، نقف عند عنوان هذه القصيدة الذي يمثل في عرف النقد المعاصر ما اصطلح علىٰ تسميته بعتبة النص تحت ما يُعرف بالنص الموازي. ويعتمد هذا التناول علىٰ تحديد إجراءين أولهما: **مفهوم القراءة**، وثانيهما **مفهوم العتبة النصية**.

أما **مفهوم القراءة** فينطلق من طبيعة هذه الدراسة بوصفها قراءة لنص ذي طبيعة شِعرية ووجدانية وذي أبعاد تاريخية أيضًا، والقراءة علاقة بين طرفين هما القارئ والمقروء في ظل سياق معروف يضع في اعتباره سياق النص وسياق القارئ. وهي في وجهها البسيط "خبرة محددة في إدراك شيء ملموس في العالم الخارجي ومحاولة التعرف علىٰ مكوناته وفهم هذه المكونات ووظيفتها"[٢١]. قد يكون هذا الشيء صورة أو مشهدًا من مشاهد الطبيعة أو كتابًا من الكتب أو نقشًا علىٰ جدران أحد المعابد الفرعونية، أو نصًّا أدبيًّا.

---

(٢٠) المرجع نفسه.

(٢١) سيزا قاسم، القارئ والنص- المجلس الأعلىٰ للثقافة- القاهرة- ٢٠٠٢، ص١٩٢.

باختصارٍ، فإن موضوع القراءة موضوع مادي. يختلف باختلاف طبيعة المقروء، ولا يمكن أن نعد مجرد الإدراك الحسي للموضوع المادي قراءة. فالقراءة عملية معقدة ومركبة، تستمد طبيعتها من طبيعة الموضوع المقروء، ومن ثم فالإدراك الحسي الأولي خطوة من خطوات القراءة تعتمد عليها خطوة أخري هي التعرف علىٰ طبيعة المقروء من حيث علاماته ومكوناته. وفي حالتنا هذه، فالموضوع المقروء نص شِعري يعتمد علىٰ اللغة بجانبيها الصوتي والدلالي، كما يعتمد علىٰ مجموعة من الدلالات والصور والأساليب التي لا نفهمها إلا بردها إلىٰ مرجعياتها التاريخية والنصية للتمييز بين الجوانب العرفية في الدلالة والجوانب الذاتية. وهذا السلوك يمثل مرحلة من مراحل الفهم الذي يحتاج إلىٰ تفسير ما توصل إليه من دلالات، "فقد تكون هذه الدلالة مبتورة أو مغلوطة، وعندئذ لا بد من محاولة معرفة ما إذا كانت هذه الدلالة تنطوي علىٰ مستوىٰ أعمق

يحتاج إلىٰ عملية تفسير أي قد تكون الدلالة المتعرف عليها غير كاملة"[٢٢].

ولو أخذنا مثالًا يوضح مسألة التفسير، فإن الله سبحانه وتعالىٰ في سورة القمر ذكر أن نوحًا دعاه وأن الله استجاب لدعائه بانهمار المطر من السماء وتفجير الأرض عيونًا فأغرق قوم نوح. هذا اللون من القراءة يقف عند الظاهر من النص، مع أنه انطلق من النص المقروء ومن علاماته بعد أن تحولت من موضوع محسوس إلىٰ موضوع مفهوم. فهناك أسئلة لم تفسرها هذه القراءة مثل بماذا دعا نوح الله؟ ولماذا جاء الجواب علىٰ هيئة فعل الأمر مع أنه تحقق بإغراق الناس بالماء؟ ولماذا انهمر الماء من السماء ولم يسقط؟ ولماذا تفجرت الأرض عيونًا ولم تنبجس أو تسل؟ وما معنىٰ قوله تعالىٰ {**فَالْتَقَىٰ الْمَاءُ عَلَىٰ أَمْرٍ قَدْ قُدِرَ**}" إن لم نفسر هذه الأسئلة تظل دلالة العلامات أو الموضوع المقروء ناقصة. وهذا هو النص القرآني {**فَدَعَا رَبَّهُ أَنِّي مَغْلُوْبٌ فَانْتَصِرْ * فَفَتَحْنَا أَبْوَابَ السَّمَاءِ بِمَاءٍ مُنْهَمِرٍ * وَفَجَّرْنَا الأَرْضَ عُيُوْنًا فَالْتَقَىٰ الْمَاءُ عَلَىٰ أَمْرٍ قَدْ قُدِرَ * وَحَمَلْنَاهُ عَلَىٰ ذَاتِ أَلْوَاحٍ وَدُسُرٍ * تَجْرِيْ بِأَعْيُنِنَا جَزَاءً لِمَنْ كَانَ كُفِرَ**}.

(٢٢) سيزا قاسم، القارئ والنص- مرجع سابق، ص ١٩٣.

فدعاء نوح ربه بوح ومكاشفة لسر لا يذيعه، فهو لن يخبر أتباعه بأنه مغلوب. وهذا الدعاء عبادة يؤديها نوح لربه الذي يعلم ما وصل إليه حال نوح، وقد استجاب الله لنوح لتتحقق سنة الله في كونه وهي انتصار الحق علىٰ الباطل والزيف. وهذه الاستجابة جاءت علىٰ هيئة الأمر الذي يتحقق بعد صدوره، ولكنه تحقق فور صدوره، والدليل **{فَفَتَحْنَا أَبْوَابَ السَّمَاءِ بِمَاءٍ مُنْهَمِرٍ * وَفَجَّرْنَا الْأَرْضَ عُيُونًا}**، فالفاعل الحقيقي هو الله إذ فتح أبواب السماء وإذ فجر عيون الأرض. والماء الهابط من السماء مثل الماء النابع من الأرض كلاهما علىٰ هيئة من الشدة والعنف والقوة فالتقيا في نقطة واحدة وهي القضاء علىٰ هؤلاء العصاة. فهناك تناسب بين الانهمار والتفجير كما أن هناك تماثلًا بينهما. ولأن الأرض غارقة بالماء ولأن نوح وتابعيه علىٰ الحق فقد حملهم الله علىٰ ذات ألواح ودسر تجري بعناية الله منعا لهما من الغرق، ثم نهاية المشهد بالمفعول لأجله وهو سبب حدوث ما حدث وهو ترضية لنوح وجزاء لمن كفروا به. ولنلحظ هنا أن علامات هذا النص البارزة هي الفعل الماضي المتعدي **"دعا، فتحنا، فجرنا، حملنا"** وليس اللازم مع أن النص قائم علىٰ تصوير الحال وليس الحديث عن زمن مضىٰ، ودلالة هذا أن التعبير بالماضي عن الحال يعني أن الحدث تم وانتهىٰ ولن يمنعه أحد.

فالقراءة إذنْ فعل عقلي علمي مركب قد نبدأه بالفهم والتفسير؛ لأن الإدراك الحسي للمقروء خطوة مطوية فيما بعدها وأعتقد أن الخطوة التي تسبق الفهم والتفسير هي خطوة وصف المقروء بهدف التعرف عليه، وعلىٰ مكوناته.

والعلاقة بين النص والقارئ علىٰ نحو يؤكد دور القارئ علاقة حديثة أو قل علاقة نشأت بسبب ما انتهىٰ إليه توكيد دور الفرد واستقلاله عن سلطة الجماعة أو أي سلطة أخرىٰ وخاصة السلطة الدينية، كما تأكد وعي الفرد بذاته ومدىٰ تأثيرها في الواقع الاجتماعي المحيط به والعالم بأسره. ومن هنا لم يعد النص المقروء رسالة يحدد فيها الكاتب معنىٰ ما علىٰ المتلقي البحث عنه واكتشافه وتحري أبعاده والأخذ به، فإذا ما وصل إليه وأعلنه، فإن قراءته هي القراء الصحيحة. إن تأكيد دور القارئ يعني إنتاج قراءات متعددة تعتمد علىٰ حال القارئ كما تعتمد علىٰ ثقافته الخاصة ومدىٰ وعيه

بالثقافة العامة السائدة في وقته. فالنص لا يحمل معنىٰ محددًا هو قصد الكاتب أو غرضه، بل يشير بعلاماته إلىٰ مقاصد تختلف من متلقٍّ إلىٰ متلقٍّ، وتظل هذه العلامات قادرة علىٰ إحداث الأثر حسب استجابة المتلقي عبر العصور.

ولا يعني هذا أن كل قارئ سوف ينتج قراءة مثالية. فالقارئ المثالي كالكاتب المثالي ليس له وجود حقيقي. وقراءة النص هي وجهة نظر تعتمد علىٰ موقف من المقروء قد يتسم هذا الموقف بالرضا أو الغضب، كما قد يتسم بالانغلاق الذي ينتج عن الآيديولوجيا. وقد تنتج القراءة عن جهل بالمقروء وانسياق وراء ما هو شائع عنه، ولذا فإن هناك ما نسميه قراءة سلبية، وقراءة إيجابية. الأولىٰ هي التي ترفع النص إلىٰ مرتبة أقرب إلىٰ التقديس وتقبل كل ما فيه دون نظر أو نقاش أو تفسير بحيث يتحول القارئ إلىٰ إناء فارغ يمتلئ بالنص ويردده دون النظر إلىٰ تناقضاته مع الوقت والمواقف المتغيرة. ونرىٰ هذا اللون من القراءة لدىٰ المستسلمين للنص الديني، أو المذهبي أو عند الذين يعيشون في أزمان غيرهم بحسبانها فردوسًا مفقودًا. والقراءة الإيجابية قراءة ليست أسيرة النص ولا تجعل النص أسيرًا لديها لاعتمادها علىٰ الحوار معه ومكاشفة المتلقي بموقف القارئ الذي يبني قراءته عليه وإثراء جوانب الاختلاف وتفهم أسسها والتعاطف معها دون الوقوع في هوة التحيز إما لذات القارئ، وإما لمبدأ متعالٍ علىٰ النص.

والقراءة الإيجابية هي القراءة المنتجة؛ لأنها قائمة علىٰ الاختلاف وليس علىٰ التماهي، وعلىٰ تبيان علاقات النص التاريخية والاجتماعية انطلاقًا من مكوناته النصية. ولذلك نجد قراءة فريق من المفكرين مثل المعتزلة تمثل هذا اللون من القراءة. فقد انطلقت من مبادئ فكرية معلنة، كما انطلقت من لغة النص، ثم تحاورت مع المختلفين معها من الفرق الأخرىٰ، كما تحاورت مع تاريخ النص وعلاقاته، ووصلت إلىٰ نتائج كانت مثار نقاش وجدل أدىٰ إلىٰ إنتاج قراءات أخرىٰ ونتائج أخرىٰ. وهكذا صنعت هذه القراءة سلسلة من القراءات بدأت ولم تتوقف حتىٰ الآن.

هذا الصنيع نفسه وجدناه عند طه حسين في قراءته لفترة صدر الإسلام في كتبه "علىٰ هامش السيرة" و"الفتنة الكبرىٰ" و "علىٰ وبنوه" وقراءته للشعر الجاهلي، ثم بعد ذلك قراءته للأدب والحضارة في فترتي الأمويين والعباسيين، وقراءته المميزة لسجين المعرة.

والنص الذي بين أيدينا "**النبي**" للملا نص شِعري مشكل لاعتماده علىٰ موضوع المديح النبوي ومفارقته إياه في الوقت نفسه، ولاتخاذه صيغة التصوف صيغة أساسية لهذا المديح، وتوظيفها في تصوير حالة الاغتراب والتشتت سواء علىٰ مستوىٰ المؤلف، أو مستوىٰ المتلقين الذين تجاوبوا معه. وقراءته تنطلق من هذا الإشكال الذي يجسده في العنوان الدال علىٰ جسد النص. فهل للعنوان علاقة بهذا الجسد؟

عتبة النص

"**النبي**" هو عنوان النص الذي كتبه الملا وهو ذو صلة تاريخية بالبيئة التي أنتجته وله موقع جوهري في قلب الثقافة الإسلامية، وصلة لا تنكر بالثقافة الإنسانية، فضلًا عن صلته اللغوية. وهو بهذه الصورة يعد علامة من علامات هذا النص الشِّعري ومدخلًا لا مفر منه إلىٰ عالمه. وقد أشرت إلىٰ أن هذا العنوان يعد بمثابة الرأس للجسد الحي. فلو أزحنا هذا الرأس عن جسده، لظل الجسد ناقصًا أو مشوهًا وفاقد المعالم. وقد التفت النقد المعاصر إلىٰ هذه المسألة، حين نص علىٰ أهمية "النص الموازي" أو"النص المحيط" وهو النص الذي يشتغل فيما عرف بفضاء النص الذي يتضمن عنوان النص والعنوان الخارجي كما يتضمن العناوين الفرعية وما يبديه الكاتب من ملاحظات، وكل ما يتعلق بالشكل الخارجي للكتاب إن كان ديوانًا من الشِّعر، أو رواية أو غيرهما، مثل صورة الغلاف، وكلمة الناشر. ويدخل في "عتبة النص" الإهداء والتمهيد والديباجة، وكل المقدمات التي "يوضح فيها الكاتب آراءه، ويطرح زاوية القراءة، ووجهة نظر القاري قبل أن يبدأ هذا الأخير في قراءة النص"[٢٣]؛ فالعنوان إذنْ

(٢٣) بسام بركة وآخرون، مبادئ تحليل النصوص الأدبية- مرجع سابق- ص١٧٨.

بمثابة المسند والمسند إليه في الجملة. إذ كيف نتخيل جملة تبدأ بمسند وتقطع الحديث عن المسند إليه؟!

" فالنص إذا كان بأفكاره المبعثرة مسندا، فإن العنوان سيكون مسندا إليه. ويعني هذا أن العنوان هو الموضوع العام، بينما الخطاب النصي يشكل أجزاء العنوان الذي يرد في النص باعتباره فكرة عامة، أو دلالة محورية، أو نصًّا كليًّا"[٢٤]. ومكانة العنوان هذه تعني كما قلنا صلته الجوهرية بالنص. فالعنوان أول ما يلقاه القارئ من العمل الأدبي، وهو بالنسبة للمبدع "اسم علم يعرف به هذا المولود الجديد. وإذا كنا قد وصفناه بأنه الإشارة الأولىٰ التي يرسلها المبدع إلىٰ قارئه، فإننا نستطيع وصفه بأنه النداء الذي يبعث العمل الأدبي علىٰ مبدعه. ونعني بالوصفين أنه الرابطة الأولىٰ، وقد تكون الأخيرة، بين الكاتب والعمل الأدبي والقارئ"[٢٥].

كلمة "**النبي**" من الكلمات المحورية المركزية في الثقافة العربية. وتفسيرها يرتبط ارتباطًا جوهريًّا بهذه الثقافة أولًا، قبل ارتباطه بالثقافات الأخرىٰ. ففي قلب البيئة العربية ومنذ القدم، كان للأنبياء والرسل وجود ظاهر وفعال ابتداء من إبراهيم عليه السلام وانتهاء بخاتم الرسل والأنبياء. وقد أجلت هذه البيئة الأنبياء وتوجست منهم في الوقت نفسه، فقاومت دعوتهم، كما قاومت أشخاصهم، ورحبت بهم ووسعت لهم. ومع التراوح بين الرفض الشديد والقبول الشديد، ظل دور الأنبياء حاضرًا ومؤثرًا حتىٰ بعد رحيلهم. فإبراهيم هو الذي حول الأرض الموحشة الخالية من الزرع والماء والإنسان إلىٰ أرض مأهولة يقصدها الناس جميعًا حين أقام القواعد من البيت الحرام ومضىٰ إبراهيم وبقيت آثاره شاهدة عليه وشاهدة له يحج إليها الناس من كل أنحاء الجزيرة العربية ومثلت مصدرًا اقتصاديًّا ومكانة اجتماعية لقبيلة صارت هي القبيلة المحورية بين كل القبائل أعني قبيلة قريش.

---

(٢٤) جميل حمداوي، السيميوطيقا والعنونة- عالم الفكر- الكويت، يناير مارس ١٩٩٧، ص٩. وانظر حبيب بوهرور، العتبات وخطاب المتخيل في الرواية العربية المعاصرة- دورية أم القرىٰ، ١٤٣٧هـ.

(٢٥) شكري عياد، مدخل إلىٰ علم الأسلوب- القاهرة، ط٢- ١٩٩٢، ص٧٤.

فالنبوة لم تكن فقط ذات دور ديني روحي إيماني، ولكنها أيضًا كانت ذات دور برجماتي واضح. ولم تخش الناس النبوة إلا بسبب ما حملته من مبادئ اجتماعية وإنسانية تجعل الناس متكافلين ومتساندين ومسؤولين عما يعملون، وتدعوهم إلىٰ الاعتداد بالمساواة ونبذ التفرقة والاستعباد، ومبادي إيمانية تدعوهم إلىٰ الإيمان بالغيب والبعث والنشور بعد الموت. إذنْ فالنبوة تضمنت تنظيم الحياة الدنيا، كما تضمنت مسؤولية الإنسان عما يعمل في هذه الحياة بعد الموت. وهذان الجانبان لم يكن حولهما إجماع ولا اتفاق، بل كان حولهما شك وقلق وصل إلىٰ حد الإنكار والرفض الذي أدىٰ إلىٰ المقاومة بالسلاح بعد الكلمة

والنبوة أيضًا توسلت بالكلمة لدىٰ بيئة كان عماد تفوقها الكلمة. ولكن كلمة النبوة كانت موصولة بمصدر علوي فهي ذات رؤية كاشفة وجامعة في الوقت نفسه. هي كاشفة للمواقف الملتبسة في النفس البشرية وما تنطوي عليه من مكر وخداع، أو صدق ويقين، كما أنها ممتدة للمستقبل تراه كما ترىٰ اللحظة الحاضرة. وهي جامعة لأنها ذات طابع كلي علىٰ الرغم مما يمكن أن تواكبه من جزئيات الحياة. فهي تخاطب الإنسان هنا وهناك وتمس قضاياه الكلية في الحياة مثل مسألة الخير والشر والمصير والوجود، وغيرها من المسائل.

هذه النبوة بقدر ما كانت باعثة علىٰ القلق والتوجس، كانت جاذبة للنفس من حيرتها وتشتت الحياة واضطرابها ومبعثًا للأمن واليقين المفقود في الحياة العاجلة. صارت نموذجًا يلجأ إليه الإنسان، أو معنىٰ إنسانيًّا مشتركًا بين كل الناس ومحورًا يدور حوله المبدع وينشده ليجسد به رؤيته أيما كانت هذه الرؤية، ومن ثم يخاطب نزعة دفينة في نفوس الناس، وينسج عبرها أشكالًا متعددة من البنيات الخيالية والأسطورية التي تغذي الإحساس والمشاعر والأفكار والخبرات الإنسانية.

ولقد استغل الملا -حين اختار هذا العنوان- كل هذا الموروث الدلالي المشترك للنبوة أو النبي. لقد أضحىٰ العنوان بابًا واسعًا لكل التأويلات واحتمالات التفسير لدىٰ القارئ الذي لن يشغله مقصد الملا من هذه العتبة النصية بقدر ما يشغله

الأثر الذي توحي به هذه العتبة. وإذا ما علمنا اختلاف القراء وتباين مواقفهم من النبوة وما ارتبط بها من تخيلات وكرامات وقصص تاريخي، أدركنا إلىٰ أي مدىٰ تكون هذه العتبة النصية فاتحة لعالم من التأويلات المتجانسة والمتضاربة بل والمفارقة أيضًا انطلاقًا مما يسميه إيكو "المتاهة الهرمسية"، بما لها من سمة رئيسة وهي "قدرتها علىٰ الانتقال من مدلول إلىٰ آخر، ومن تشابه إلىٰ آخر، ومن رابط إلىٰ آخر دون ضابط أو رقيب.. وتؤكد أن أي شيء يمكن أن يحيل علىٰ أي شيء آخر"(٢٦).

فالنبوة أو النبي لها دلالات متضاربة. فهي اصطفاء وتكليف وامتثال، وهي معنىٰ ضد التجربة والتفسير، وهي اتصال بمركز علوي بيده كل مقاليد الكون، وهي أيضًا مفارقة للواقع وتكريس للميتافيزيقا. وهي مصدر من مصادر العلم الذي لا برهان عليه، والعلم عند فريق من الناس يقبل البرهان ويقوم عليه. وهي حضور إنساني ملموس ومؤثر وفعال في الأفراد والجماعات والأمم. وهكذا فإن اختيار "النبي" عتبة لنص الملا يفتح كل هذه الآفاق من الدلالات اللا نهائية بوصفها علامة تسمح بالانتقال من مدلول إلىٰ آخر مما يؤكد حرية المتلقي في تلقي هذه العتبة وربط النص بما يشاء من الدلالات أو الآفاق.

هذا من الناحية الثقافية، أي من زاوية ارتباط النبوة بتاريخها الثقافي، أما من ناحية خصوصية هذه النبوة بنبي معين، فالأمر يختلف. فالكلمة **"النبي"** الموضوعة علىٰ رأس النص مشمولة لغويًا بالألف واللام وهي أداة التعريف التي تدل علىٰ تحديد الهوية أو تعيين النكرة، كما تدل علىٰ الاستغراق الذي يشمل كل الأفراد المنطوين تحت لواء هذا التعريف وهم الأنبياء، وأخيرًا تشمل العهدية أو ما اتفقنا عليه حين إطلاق هذا اللفظ علىٰ موضوع بعينه أو شيء ما أو مكان، أو حدث، أو شخص أو ما شابه ذلك.

---

(٢٦) إمبرتو إيكو، التأويل بين السيميائيات والتفكيكية- ترجمة: سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، بيروت- ٢٠٠٤، ص١١٨.

هـذه الوظـائف الدلاليـة الثلاثـة للتعريـف لا تتحقـق كلهـا في هـذه العتبـة النصيـة **"النبي"** فوظيفة الاستغراق ليست واردة؛ لأن فاتحة الـنص سـوف توضـح للمتلقـي أن هذا العنوان مرصود لنبي واحد، ومن ثم فوظيفة التعيين أو التحديـد، ووظيفـة العهديـة هما المتحققتان بوضوح. فالنبي هنا هو النبي محمد عليه الصلاة والسلام بما يمثله من حضور إيماني وتاريخي في نفوس أتباعه ومريديه، وهو النبي الـذي أجمعـت أمته عليه باتفاق علىٰ صفاته وأخلاقه ورسـالته، وهـو صـاحب الحضـور الـدائم علـىٰ الـرغم مـن غيابه المادي الجسدي. وهو المرجـو وقـت الشـدائد ووقـت الملمـات، وهـو النمـوذج المحتذىٰ، وهو قبلة المضطرب والحيران، كما أنه قبلة المطمئن والمستريح.

كل هذه المحاور الدلالية التي تضمنتها هذه العتبة النصية هـي المحـاور الدلاليـة التي تخللت أنسجة النص ولكن عنوان الـنص، أو عتبتـه الكـبرىٰ يصـعب علـىٰ القـارئ لحظة تلقيه أن يتبين فيـه دلالتـه علـىٰ جـنس الخطـاب وهـو القصـيدة بوصـفها لونًـا مـن الشِّعر. فالعنوان كلمة مفردة كما رأينا جاءت معرفة وتعريفها أكسبها تخصيصًا أو تعيينًا ما وهو الدلالة علىٰ نبي معين هو آخر الأنبياء، لكنها لم تحمل في بنيتها ما يدل علىٰ أنها تشير إلىٰ قصـيدة مـا أو أي نـص آخـر. وربمـا أسـهم سياق الموقـف حـين أدىٰ الشـاعر قصيدته في دلالـة العنـوان علـىٰ القصـيدة. وربمـا كـان هـذا الغمـوض حـافزًا للقـارئ أو المتلقي للتعرف علىٰ المتن، وحينئذٍ يحقق العنوان وظيفته الإغرائية.

ونشير إلىٰ أن الشاعر رغم معايشته لكتابة الشِّعر عـبر سـنوات مضـت، لـم يجمـع مفردات قصائده في ديوان، أو علىٰ الأقل فيما نعرف حتـىٰ الآن. فلـيس للشـاعر ديـوان، ومن ثـم فـلا نسـتطيع الحـديث عـن علاقـة هـذا العنـوان بعنـوان الـديوان، أو غلافـه، أو علاقته بعناوين قصائد أخرىٰ للشاعر ذات صلة بعنوان "النبي".

أما الحـديث عـن زمنيـة العنـوان فـأمر صـعب؛ لأنـه مـرتبط بحالـة المؤلـف وقـت الكتابة وما يدور بخاطره وتـردده بـين اختيـارات متقاربـة أو متباعـدة، ومـرتبط بمـا عنـد المؤلف من مسـودات الكتابـة قبـل الأخيـرة وهـذه ليسـت متـوفرة، وقـد يكـون العنـوان اختيار ما بعد الكتابة. هذا من جانب، ومن جانب آخر ظروف النشـر وتسـويق الكتـاب

وتدخل الناشر أحيانًا في اختيار العنوان. ولكننا يمكن أن نتحدث عن هذه الزمنية من زاوية الاشتقاق اللغوي للعنوان، وما يشير إليه العنوان من أحداث. فالعنوان "النبي" كلمة مفردة علىٰ وزن فعيل، صيغة من صيغ المبالغة في أداء الفعل، صارت وصفًا لمحمد عليه الصلاة والسلام، لا تدل علىٰ زمن ما وإن كانت تدل علىٰ حدث وقدرات وصلات استثنائية ليست لأحد من البشر. وعدم دلالتها علىٰ زمن ما، يلائم ظرف الحديث عن النبوة الممتدة في الزمن، كما يلائم رؤية الشاعر التي يتضمنها النص وهي رؤية تعتمد علىٰ الحدس الصوفي المنفلت من أسر الزمن، وقيد المكان.

وقد ارتكن النص وكاتبه علىٰ هذا المشترك الثقافي بينه وبين المتلقي فصار عقدًا غير مكتوب دعمه موقع العنوان من حيث الألفة أو الغرابة، أو التواصل مع المتلقي. فهناك عناوين تختار استراتيجية العلو في العبارة والإغراب في الإشارة والإيحاء في الإيماءة، وهناك عناوين تختار استراتيجية قرب المأخذ في العبارة والبساطة في الإشارة والشفافية في الإيحاء الرمزي"[٢٧]، وقد اختار الشاعر الاستراتيجية الثانية.

والعنوان بهذه الكيفية صلة بين المرسل/ الشاعر والمتلقي/ القارئ، وهو يثير توقعات لا حدود لها لدىٰ القارئ وما يمكن أن يكون عليه موضوع المتن، وقد يتحكم في عملية التأويل لديه. و"لهذا يقول أصحاب نظرية التلقي: إن العنوان يفتح أفق الانتظار ويهيئ القارئ المتلقي لممارسة قرائية محددة؛ لأننا لا نقرأ العمل في فراغ، ولكن نقرؤه في ضوء خصائص الجنس الذي ينتمي إليه"[٢٨].

وبناء علىٰ ما سبق، فهذه العتبة قد حققت **وظيفتها الدلالية والإيحائية**، كما حققت **وظيفتها التعيينية**، أما **الوظيفة التناصية** من خلال اشتباكها مع نصوص شِعرية مشابهة، فهذا موضوع حديثنا.

---

(٢٧) ١- أحمد يوسف، عتبات سوق القرية للبياتي- بحث منشور في كتاب "النص الشِّعري: قراءات تطبيقية- الانتشار العربي بيروت- ط١ ٢٠١٦، ص٣٢٥.

(٢٨) ٢- حسين خمري- نظرية النص، ص٣٧.

الوظيفة التناصية

التناص علاقة صريحة أو ضمنية مع نصوص أخرىٰ قارة في الوعي أو غير معلومة حتىٰ للشاعر، ولكنها تخللت شبكته المعرفية واستقرت واستدعاها الخيال من الذاكرة التي تحتفظ بكثير من الخبرات الحسية والمعرفية. وهذا ما يجعل فكرة التناص تقوم علىٰ علاقة مباشرة أو علاقة غير مباشرة. وليس مهمًّا تبين طبيعة هذه العلاقة قدر تبين توظيف النص في سياقه وقدرته علىٰ تحقيق التأثير الدلالي المنشود. ولا يتوقف التناص علىٰ حجم النص المستدعىٰ من حيث طوله أو قصره، ولا علىٰ حضور لغته أو اختفائها، بل علىٰ سياق التوظيف وتأثيره. لذا قد يكون التناص مباشرًا علىٰ هيئة الاقتباس أو التضمين، أو حتىٰ ما عُرف باسم السرقات، أو الاستشهاد، أو عبارة كاملة مثل آية من آيات القرآن أو حديث من الأحاديث، كما قد يكون غير مباشر أي بين نصين من مجالين مختلفين كالأدب والتاريخ أو الأدب والفلسفة، أو الأدب والتصوف وغير ذلك من المجالات. وقد يكون آنيًّا أو تاريخيًّا عبر حضور ظله في النص المقروء. ومن ذلك ما بين أيدينا من حضور شعراء العراق في وعي أو لا وعي الملا حضورًا غير نصي بما يمكن تسميته بالحضور المعرفي الذي يمثله اتجاه باطني ما مثل الشيعة أو المتصوفة.

وعلاقة الشاعر الملا بشعراء العراق علاقة تحدث عنها حديثًا لافتًا، بما يعني حضور رموز هذا الشِّعر ضمن شبكته المعرفية واللغوية. ومن هؤلاء الشعراء، شاعران كبيران هما: محمد مهدي الجواهري، وعبد الرازق عبد الواحد. ولكل منهما علاقة عاطفية ببيت النبوة متمثلة في الحسين رضي الله عنه، وفي الهاشميين الذين حكموا العراق والأردن. وقد صاغ هذان الشاعران هذه العاطفة شِعرًا مادحًا وثناءً عَطِرًا علىٰ الحسين وعلىٰ الملك الحسين بن عبد الله ملك الأردن الراحل.

فالجواهري قدم قصيدته الشهيرة إنشادًا بين يدي الملك الحسين في الأردن عام ١٩٩٥م يردد فيها شرف النسب الهاشمي وسمو الفرع المنتسب لهذه الشجرة إلىٰ أن باح صراحة بقوله:

يا أيها الملك الأجل مكانةً بين الملوك ويـا أعز قبيـلا

فالمكانـة الأجـل لـيس مردهـا كرسـي الملـك، بـل مردهـا النسـب الأعـز "يـا أعـز قبيلا"، وهذا النسب الأعز ليس كافيًا لترسيخ هذه المكانة الأجل، فقريش لم تنـل هـذه المكانـة ولا البيـت الهاشـمي إلا بانتسـابها للرسـول مـع أنـه فـرع ولكنـه صـار أصـلًا. والشاعر يعي هذه البداية فيخاطب الممدوح بهذا النسب وهـو أنـه ابـن النبي. ولـنلحظ هنا أننا نتكلم عن النبي في الدائرة الخاصة وليس عن مطلق النبوة في الثقافة عامة. يقـول الجواهري:

يا ابن النبي وللضمير رسالة يمشي بها الضمير إليك عجولا

وبما أن النبي هو النموذج المحتذىٰ المكتمل الخصال والصفات، أو كما يقـول المتصوفة هو الحقيقة الكاملة، فإن السياق يفـرض علىٰ الشـاعر أن ينتخـب مـن سـجل هذه الصفات والمناقب، صفة العدل التي يقوم بها الملك والعمران. وهـي التـي إن قـام بها الملك صار رسولًا اقتداء بأبوة النسب:

يـا سيدي وللمـلوك رسـالـة من حقـها بالعدل، كان رسولا

وترسيخ مبدأ الأصـل نلحظـه في عتبـة العنـوان **"النبي"** كمـا يرسـخه الجـواهري عندما يلح علىٰ تأكيد رسـوخ النسـب وامتـداد الخلـق الرفيـع عـبر التـاريخ. فمـرد خلـق الملك هو الأصل الذي يعتمد علىٰ وحي النبوة. ولنلحظ هنا أن الملا -الذي اتخذ من صفة محمـد ومهمتـه وهـي النبـوة عتبـة العنـوان- مثـل الجـواهري لا ينظـر إلـىٰ نسـب الرسول البعيد ابتداءً من إبراهيم، ويجعل الرسول مبتدأ هذا النسب ومصدر شيوعه عبر التاريخ. يقول الجواهري:

يـا ابن الـذين تنزلت ببيوتـهم سـور الكتـاب ورُتلت ترتيلا
الحـاملين من الأمانة ثقلـها لا مصـعرين ولا أصاغر ميلا
والطامسين من الجهالة غيها والمطلعين من النـهىٰ قنـديلا
والجاعلين بيوتـهم وقبـورهم للسـائلين عن الكـرام دليلا

يركز الجواهري علىٰ **البيت** وعلىٰ **الوحي**. فالبيت هو ملتقىٰ الوحي وأهل البيت، هم أهل الوحي، ورسالتهم التي ذكرها مرتين هي رسالة أخلاقية وإنسانية أصولها مبادئ الوحي وهي كما يراها الشاعر: **الأمانة- العزة- العلم- النور- الكرم**. وهم بذلك لا يموتون حتىٰ بعد انتقالهم من الدنيا إلىٰ حياة البرزخ في قبورهم، فبيوتهم وقبورهم مقصد الناس اليوم وعلىٰ امتداد الزمن. وفكرة البقاء بعد الموت فكرة ترسخ دلالة العتبة النصية "النبي"، وهي أنه حي وباقٍ، وأنه مقصد الناس الباحثين في هذه الدنيا عن الأمن والهدىٰ والسلام والراحة والحقيقة. وهذه الدلالة وغيرها من الدلالات الثقافية هي التي تنتشر في نسيج النص بعد ذلك مما يؤكد محورية العنوان ووظيفته بالنسبة للنص.

ولعل تناولنا لهذه القصاصة الدالة من شِعر الجواهري يبين إلىٰ مدىٰ ينشأ تناص غير مباشر بين نص ونص وكيف أن المعاني المحورية هي مركز المعاني في ثقافة ما مثل الثقافة العربية في بعدها الديني لدىٰ الشعراء وإن كانوا غير مسلمين. فالتناص هنا ليس تناصًّا نصيًّا بحضور جملة أو مقتبس من نص في نص آخر، ولكنه تناص نابع من دوائر الثقافة وخصوصية الاستقبال. فالملا شاعر مسلم عماني ينتمي إلىٰ الثقافة العربية الإسلامية ويستقبل منها علىٰ نحو خاص الجانب الوجداني القلبي المتصل بصورة الرسول بوصفه نموذجًا كاملًا ابتدأ ولم ينته. كما نجد ارتباطًا واضحًا بين الملا والجواهري من حيث نموذج القصيدة، فالجواهري عاش عمره مخلصًا لنموذج القصيدة الموروث وخصوصًا قصيدة المدح بتقاليدها المعروفة، وكذا نجد الملا وهو شاعر علىٰ درب الشعراء لا يزال يستهويه هذا النموذج ويفرغ فيه كل مخزونه الفكري والعاطفي، ونجد هذا اللون من التناص بين الملا من جهة وعبد الرازق عبد الواحد من جهة أخرىٰ.

فالجواهري يتحدث عن الأصل والفروع وأبدية الصفات والمناقب، وعبد الواحد يتحدث عن الحسين الذي تحول باستشهاده إلىٰ نموذج البطولة المتفرد. فالحسين خرج وحيدًا مع قليل من أتباعه موعودًا بمؤازرة أهل الكوفة مدافعًا عن الحق

وهو يعلم أنه علىٰ حافة الموت. فكأنه حين استشهد قبض علىٰ الموت الذي يخشاه الناس ويجبنون عن لقائه. فقتال الحسين كان مطاردة للموت الذي فر منه. بهذه الفكرة الملحمية ترسخت بطولة الحسين كما ترسخ نموذجه الإنساني المأساوي في نفوس محبيه، وفي الثقافة التي تبلورت حول هذه المواجهة الملحمية.

فالجواهري وعبد الواحد يرسخان صورة النموذج، الأول في صورة النبي، والثاني في صورة الحسين. وهما معًا يدوران في المدار الدلالي لعتبة النص. والملا بوعيه الشعري والثقافي أميل إلىٰ هذين الشاعرين وإلىٰ انبثاق الفروع من الأصول وتحولها إلىٰ أصول تستمد صيرورتها من الأصل الذي أجمع عليه الناس تحت راية الولاء لبيت هو بيت النبوة.

في ضوء هذا التأسيس، نجد مقام الحسين عند عبد الواحد مقامًا عليًّا لا يقل عن مقام جده، وقدرة الحسين علىٰ الإشباع الروحي والنفسي هي قدرة الجد. والتعلق بالفرع هو في حد ذاته تكريم وتوقير للأصل:

قدمت وعفوك عن مقدمي ... أسيرًا كسيرًا حسيرًا ظمي

قدمت لأحرم في رحبتيك ... سلام لمثواك من محرمِ

فمذ كنت طفلًا رأيت الحسين ... منارًا إلىٰ ضوئه أنتمي

ومذ كنت طفلًا عرفت الحسين ... رضاعًا وللآن لم أفطمِ

فحال الضراعة والخشوع والتوسل "أسيرًا، كسيرًا، حسيرًا، ظمي" فضلًا عن ترسيخ حال العطش الذي مات عليه الحسين، أشبه بحال مَن يقف محرمًا في الحرم المكي باثًّا شكواه وشوقه لله. والفرق أن إحرامه في رحبتي الحسين جعله أقرب إلىٰ صاحب المقام. ويبدو هذا القرب من تفصيل وصف الحال الذي بدأ منذ الطفولة وللآن لم يفطم.

وإذا كان هذا اللون من التناص الثقافي تناصًّا غير مباشر بين عتبة النص عند الملا، وبين هذين الشاعرين، فإن في الأدب العربي الحديث ثلاثة نصوص أدبية حملت هذا العنوان وهو النبي. الأول كتاب جبران خليل جبران **"النبي"**، والثاني قصيدة الشابي

"النبي المجهول"، والثالث قصيدة **"ميلاد شاعر"** لعلي محمود طه شاعر الجندول. ومثلت هذه النصوص تناصًّا مختلفًا عن هذا التناص المتمركز حول شخصية النبي والحسين.

فكتاب جبران مجموعة من الكتابات الفلسفية الجانحة إلىٰ التأمل العميق في مصير البشرية في ظل الحضارة المادية الغربية. ومحور هذه الكتابات شخصية المتأمل صاحب البصر والبصيرة والرؤية النافذة عبر الحجب -وهذه من صفات النبوة-، وذلك عبر موقف نقدي من الدين كما هو عند الشيوخ والقساوسة، ومن أنظمة الحكم المستبدة، ومن التقليد والاتباع. وفي هذه الكتابات يتطرق جبران إلىٰ العلاقة القوية بين المسيحية والإسلام في المشرق، وخاصة بلاد الشام والعراق ومصر.

فيرىٰ أن وصف النبي بالمصطفىٰ وصف دال علىٰ رمز النبوة الخالصة، وأن نماذج الكمال الإنساني تجلت في ثلاثة هم: عيسىٰ عليه السلام، محمد عليه الصلاة والسلام، علي بن أبي طالب رضي الله عنه. يقول: "**أسكنت محمدًا في شطر من حشاشتي ويسوع في الشطر الآخر**". وعن علي بن أبي طالب يقول: **"كلام الله الناطق وقلب الله الواعي"**. وجبران يعي مهمة النبي كما يعي طبيعته وصلته بالسماء ونموذجية شخصيته وقد حصر هذا النموذج في عيسىٰ ومحمد من الأنبياء، والعجيب أن يقرن عليًّا بن أبي طالب بهما. ومع أن جبران ليس مسلمًا ولا متشيعًا. فقد كرس نموذجية علي بن أبي طالب الذي جمع بين كلام الله والوعي الإنساني به. وأعتقد أنه يتكلم من المنظور الثقافي الواسع والمختلف عن المنظور الديني وانطلاقًا من إيمانه بوحدة الأديان السماوية، وهذا ما أيد عندي فكرة التناص الثقافي بينه وبين "النبي" عند الملا.

أما الشابي في قصيدته **"النبي المجهول"**؛ فالأمر مختلف لأن الشابي يرىٰ نفسه هذا النبي المجهول. والجهل الذي يقصده هو تجاهل قومه أو أمته له ولرؤيته. والشابي ينطلق من الفكر الرومانسي الذي يرسخ مفارقة الشاعر لواقعه وتفرده عن الناس واحتكار الرؤية العميقة لنفسه دون الآخرين. ولا أستبعد أن يكون الشابي

ممسوسًا بشيء من سيرة الرسول أو الرسل الذين تجاهلتهم أقوامهم وقست عليهم واضطهدتهم واكتفي بتصوير النبي المجهول المغترب عن نفسه وعن واقعه ورأىٰ أنه صاحب دور مستنير متصل بدور الأنبياء. كما لا ننسىٰ أن الشابي كان شديد التأثر بأدب جبران وكانت له صلة بمجلة أبوللو. يقول الشابي في مطلع قصيدته:

أيها الشعب! ليتني كنت حطا بًا فأهوي علىٰ الجذوع بفأسي

ليتني كنت كالسيول إذا سا لت تهد القبور رمسًا برمسِ

ويستمر التمني إلىٰ أن يصل إلىٰ البيت العاشر:

في صباح الحياة ضمخت أكوا بي، وأترعتها بخمرة نفسي

ثم قدمتها إليك فأهرقـ ـت رحيقي ودست يا شعب كأسي

ثم يعلن في نهاية القصيدة يأسه وارتحاله إلىٰ مجتمع الغاب:

إني ذاهب إلىٰ الغاب عَلِّي في صميم الغابات أدفن بؤسي

ثم أنساك ما استطعت فما أنـ ـت بأهل لخمرتي ولكأسي

فالنبوة عند الشابي نبوة مجازية - الشاعر النبي- من جهة، وذات دور اجتماعي من جهة ثانية، ويشوبها التوتر والقلق الاجتماعي كما يعتريها الغضب والانفعال، لكنها أيضًا ليست خالية من عمق الرؤية وبعد النظر والقدرة علىٰ التجاوز. وهذا ما يقربها من رؤية الملا في عتبته النصية.

وأخيرًا نصل إلىٰ النص الثالث وهو "ميلاد شاعر" لعلي محمود طه شاعر الجندول والكرنك والموسيقية العمياء. و"ميلاد شاعر" واحدة من أكبر قصائد الشِّعر الذي كتبه شاعر الجندول. وهي مقسمة إلىٰ ستة مقاطع كبرىٰ كلها تحتفل بالشاعر ومولده، ويختم كل مقطع بجملة ميلاد شاعر. فالفجر والصباح والليل والمساء والطبيعة كل منها يحتفل بميلاد الشاعر وفي نهاية كل مقطع يأتي صوت جملة خبرية "إن هذا يا فجر ميلاد شاعر" أو "إن هذا الصباح ميلاد شاعر" وهكذا وفي نهاية القصيدة نجد بيتين يختمان هذه الاحتفالية الجميلة:

أيّها الشّاعر اعتمد قيثـــــارك واعزف الآن منشدًا أشعارك
واجعل الحبّ والجمال شعارك وادع ربًّا دعا الوجود وبارك
فزها وازدهىٰ بميلاد شاعر

وفي بداية القصيدة، نجد مطلعها يصور هبوط الشاعر من السماء كالشعاع السني وهو يمتلك ملكتين هما: عصا الساحر، وقلب النبي. وهذا الشاعر الهابط من السماء قد "حل في تجاليد هيكل بشري".

هبط الأرض كالشعاع السنيّ بعصا ساحر وقلب نبيّ
لمحة من أشعّة الرّوح حلت في تجاليد هيكل بشريّ

هذه الرؤية الرومانسية لمولد الشاعر رؤية مفارقة للواقع الاجتماعي والمادي تصل الشاعر بالسماء وتجعل وجوده علىٰ الأرض أشبه بوجود الأنبياء علىٰ الأرض فهم موصولون بالسماء، وهم بشر ولكنهم يفارقون البشر في رؤيتهم وملكاتهم. وهذا الشاعر هابط من السماء التي حبته عصا السحر، وقلب النبي. فعصا الساحر قدرة خارقة علىٰ استلاب الحواس وخداعها وتذكرنا بتناص لفظي من نوع آخر وهو عصا موسي التي أتت علىٰ سحر السحرة الذين استسلموا لموسىٰ بعد فراغ حيلتهم. وقلب النبي هو محل الرؤية والخيال ونفاذ البصيرة. فكأن الشاعر الذي يقدمه شاعر الجندول يمتلك الرؤية والأدوات اللذين بهما يستحق أن تحتفل الأرض بهبوطه ممثلة في الفجر وهو إعلان عن ميلاد يوم جديد، وممثلة في الصباح، وفي المساء والليل والطبيعة.

هذا الشاعر قادر علىٰ التأثير والتغيير واجتذاب الناس إليه والثقة فيه بما يعني الاتفاق علىٰ ميثاق أخلاقي بينه وبين الناس، وكذا النبي يمتلك القدرة علىٰ التأثير والتغيير ولديه الميثاق الأخلاقي الذي يشد الناس إليه حتىٰ بعد رحيله عن الأرض. هذا الميثاق الأخلاقي هو الذي أنهىٰ به شاعر الجندول قصيدته:

أيــها الشاعر اعتمد قيثارك واعزف الآن منشدًا أشعارك
واجعل الحب والجمال شعارك وادع ربًّا دعا الوجود وبارك
فزها وازدهىٰ بميلاد شاعر

هذا الميثاق الأخلاقي عماده الحب والجمال. وجوهر دعوة السماء إلىٰ الأرض الحب بمعناه الأشمل والجمال الساري في كل الكائنات. وغاية النبي والشاعر واحدة هي الحقيقة والخيال:

فلــكم جـاء بالخيـال نبـي   ولــكم جـن بالحقيقة شاعر

إن الغاية الكبرىٰ للنبي هي استقامة الرؤية والمنهج. وغاية الشاعر هي اكتشاف الجمال وتصويره وجذب الأنظار إليه. ويلتقي النبي والشاعر كما العالم والفيلسوف والصوفي حول الحقيقة وإن اختلفت سبل الوصول إليها. ويمتاز الأنبياء بعصمة السماء ونور البصيرة وهذه الميزة جعلت منهم نماذج عليا أضفىٰ عليها الناس كل ما حرموا منه وتمنوا أن يروه متحققًا. وعتبة النص عند الملا وهي "النبي" عتبة موحية ومتشابكة مع أطراف معرفية كثيرة علىٰ نحو ما رأينا في تناولنا للتحليل الثقافي لهذه العتبة، والتحليل اللغوي، ثم التحليل الخاص بكيفية استقبال صورة النبي عند الملا من ناحية، والجواهري وعبد الواحد من ناحية أخرىٰ. ثم انتهينا إلىٰ ثلاثة نصوص من الأدب الحديث اختلفت عن نصوص الجواهري وزميله وهي كتاب "النبي" لجبران، وقصيدة "النبي المجهول" للشابي، وأخيرًا قصيدة "ميلاد شاعر" لشاعر الجندول.

وصف النص

ذكرنا فيما سبق من حديث عن وظائف عتبة النص، أن عنوان **"النبي"** لا يحمل في دلالاته إشارة إلىٰ جنس النص ولكنه بعد التلقي مباشرة يشير سريعًا لا إلىٰ النص وجنسه فقط، بل تمثل فاتحته بوابة كبرىٰ لموضوعه وما يحمله هذا الموضوع من محاور دلالية كونت ما يعرف بجسد هذا النص الذي مثل العنوان رأسه بما انطوىٰ عليه من دلالات النبوة وتجليها التاريخي ونموذجيتها الأخلاقية. وقلنا قبل ذلك، حين حديثنا عن علاقة هذا النص بنوعه وتقاليد المديح النبوي، إن هذا النص ابتعد بقدر ما اقترب من هذه التقاليد التي اتخذت علىٰ مستوىٰ الرؤية من نموذج الرسول سبيلًا لترسيخ فكرة الحقيقة المحمدية، وركنًا كبيرًا تعود إليه وقت اشتياق الروح إلىٰ الانفلات من أسر الجسد، ووقت انعتاق الجسد من قيود المادة. ومن ثم صار مدح

الرسول غناءً وخلاصًا من متاعب الزمن ومنغصات المكان. ولم تفارق هذه القصيدة الإطار النغمي الذي وفره الشكل العروضي لملاءمته للإنشاد وقدرته علىٰ بعث النشوة والطرب أثناء الترديد في مجالس الذكر عند الصوفية وغيرهم من المؤمنين.

وقصيدة **"النبي"** حامت حول الحمىٰ وأوشكت أن تقع فيه. فهي قصيدة علىٰ بحر عروضي واحد هو بحر البسيط، وقافية واحدة هي الدال. وبحر البسيط من البحور الرزينة كالطويل وجاءت القافية ممدودة بألف المد فكانت في حقيقتها الصوتية مدتين ينفتح فيهما الفم وينطلق الصوت.. وهذا المد يدلُّ صوتيًّا علىٰ نداء أو تعجب أو استغاثة أو توجع وتتخذ القصيدة من نموذج الرسول محورًا تدور حوله وتتفرع المحاور ابتداء من فاتحتها وصولًا إلىٰ الخاتمة أو النهاية. وهي مقسمة إلىٰ ستة مقاطع متفاوتة الطول، فأطول مقطعين هما الأول(١١) بيتا، والثالث(١٤) بيتًا، وأقصر مقطع هو الخامس(٥) أبيات. ويبلغ عدد أبيات القصيدة خمسة وخمسين بيتًا. وتمثل هذه المقاطع الستة ما وصفناه بفاتحة النص، وجسده وخاتمته.

فاتحة النص

نقصد بها ما يستهل به النص وهي تماثل في شعرنا القديم ما عرف بحسن المطالع. فالقصيدة من شِعرنا القديم لم يكن لها عتبة العنوان المعروفة الآن، وكان مطلع القصيدة يحل محل هذا العنوان ويتضمن الإشارة إلىٰ موضوع القصيدة. وما يستهل به النص قد يكون جملة أو مقطعًا من القصيدة. وتتمثل قيمته -في حالتنا هذه- في قدرته علىٰ تعويض ما لم ينهض به العنوان من تحديد جنس الكتابة، وتشويق المتلقي للتعرف علىٰ النص. وفاتحة هذا النص فاتحة ذات طول نسبي بين المقاطع الستة. وذات حس غنائي عالٍ تمتزج فيه الذات برغبتها في الانعتاق من حالتها الحاضرة للوصول إلىٰ حال من التحرر الكامل من كل القيود المادية والاجتماعية. وتتطلع برغبتها إلىٰ التواصل مع الله عبر حالة من الحب والشجن لرسوله الكريم. ويتخذ هذا التواصل مسارًا من مسارات عروج النفس يمكن تسميته بسفر الروح. وسوف نتبين في هذه

الفاتحة محاورها الدلالية التي تربط النص بالعنوان، وتربط الفاتحة بما يليها من أجزاء النص، وذلك عبر المقومات اللغوية وصلاتها بالمكان والزمان.

أ

أنسلُّ من عتمة المعنىٰ أغيبُ سدىٰ
خلعت نعليَّ لا ظلًّا ولا جسدا
أمشي علىٰ الماء، هل في الماء من قبس؟
لما بدوت اختفىٰ، لما اختفيت بدا

ب

يرتد صوت من النار التي اتقدت
يا رب.. يا رب، من فينا الذي اتقدا؟؟
أكان صوتك إذ ناديتني ولِها
أم كنت من صاح بي، والنار محض صدىٰ

جـ

وكنت وحدي في الوادي.. أرىٰ حجبًا
تكشفت... وأرىٰ إذ لا أرىٰ أحدا
وقفت أحمل ميلادًا وأسئلةً
وحيرةً شربت من خافقي أمدا

د

فمر بي عاشق حينا ولوح لي
ثم استدار لوجه الضوء وابتعدا
وشق في الطور دربا ضائعا ومضىٰ
في هدأة واستباح السفح والسندا

هـ

أدركـــته عنـــد جـــرف فاستحال هوىٰ

غـــزالة جــفلت مــا إن مـــددت يدا

تلــفتت في جـــهات الروح غــارقــة

فـــلم تـــجد دون وجـــه الله ملتحدا

واساقطت في العماء المحض وارتطمت

بـــوردة وتـــلاشت فـــي الرؤىٰ بددا

تتكون هذه الفاتحة النصية من خمسة أجزاء تتناوب تبادل الأدوار. ويحكم هذه الأجزاء الخمسة ضمير المتكلم وضمير الغائب. فضمير المتكلم نجده حاضرًا في الأجزاء(أ) و(جـ)، وضمير الغائب في الأجزاء(ب) و(د) و(هـ)، والعلاقة بين هذين الضميرين هي العلاقة بين الصوت والصدىٰ. فالصوت حينما ينطلق في آفاق المكان/ الفراغ تنشأ له دوائر من الصدىٰ أشبه بدوائر الماء حين يلقىٰ فيه بحجر. ومن ثم فالصوت "المتكلم" دائم البحث عن جواب الرسالة، أو عن صدىٰ الصوت الموجوع المتلهف علىٰ نشدان حقيقة غير الحقيقة المرئية أو المشاهدة. هذه الحقيقة هي التي تمثلها صيغة الغياب الحاضرة عقب صيغة التكلم أو الحضور.

فالجزء(أ) يبدأ بالأفعال "أنسل" و"أغيب" و"خلعت" و"أمشي" و"بدوت" و"اختفيت"، وهي أفعال ستة تتضمن اللحظة الحاضرة التي تعبر عن ضرورة الارتحال إلىٰ آفاق أخرىٰ. وتنقسم هذه الأفعال الستة قسمين متساويين بين الدلالة علىٰ الحاضر والدلالة علىٰ الماضي. وحقيقة الأمر أن أفعال الحركة في هذا الجزء لم تفارق اللحظة الحاضرة، فالانسلال، والغياب غايتان كبريان لو تحققتا في مطلع القصيدة، ما صار للقصيدة قيمة، ولما صار لهذه المجاهدة الصوفية مذاق ولا طعم. ومن ثم فالانسلال والغياب استعداد للانطلاق للسفر وعدته **"خلعت نعليَّ"** واستبرأت من الجسد فلم يعد للجسد ظل، وتهيأت للمشي علىٰ الماء لعل فيه قبسًا أشبه بقبس من نار موسىٰ،

ومع ذلك ظلت لحظة المرواغة قائمة ومتقابلة كما يصورها التقابل بين "بدا" و"اختفىٰ". فدلالة الأفعال الماضية في هذا الجزء المتساوية مع دلالة الأفعال المضارعة لا تعني الانتقال من زمن إلىٰ زمن، ولكنها تشير إلىٰ الاشتياق إلىٰ زمن مرجو كأنه حدث أو سيحدث استجابة للوازم لحظة الانطلاق. والشطر الأخير من هذا الجزء يفتح هذا التلازم بين الحاضر والماضي بوصفه لحظة انتظار لم تتحقق بعد.. **"لما بدوت اختفىٰ ولما اختفيت بدا"**.

ويتجلىٰ هذا التلازم بين النقيضين في الجزء الثاني (ب) البادئ بضمير الغياب **"يرتد صوتٌ من النار التي اتقدت"**، كأنه استجابة الصدىٰ للصوت كما قلنا. فالانسلال من عتمة المعنىٰ والغياب، صداه النار المتقدة التي انبعث منها صوت **"والنار محضُ صدىٰ"** هذا الصوت هو الصوت الغائب الصدىٰ الذي لم تتبلور معالمه لتظل معالم الحيرة والشوق والانتظار متلبسة الجسد الأسير بينما الروح نزاعة إلىٰ أفق الحقيقة. فالنار لم تنكشف عن هدىٰ، بل انكشفت عن اتقاد مماثل لاتقاد صوت المنادي/ المتكلم: **"يا رب، يا رب مَن فينا الذي اتقدا؟"**، كأن التوتر والقلق والحيرة سمة الموقف المعرفي الماثل في هذه الفاتحة.

وفي الجزء الثالث (ج) يطل من جديد صوت المتكلم الذي لم يهتدِ إلىٰ شيء، ولكنه في هذا الجزء لا يكتفي بحضوره المتقد كما في الجزءين السابقين، بل يمارس غواية الوصف الخارجي لما يراه ووصف المشهد المحيط به كأنه قد تحرر من لحظة الوجد واللهفة واسترد وعيه بذاته وبالمكان الذي هو فيه. فقد كان وحيدًا في الوادي وقد تكشفت له حجب كثيرة لم يستطع كشف كنهها، وتلخص له الزمان في وحدته منذ الميلاد وحاصرته الأسئلة التي زادت معها حيرته وارتوت بالقلب إلىٰ آخر مدىٰ:

وحيرة شربت من خافقي أمدًا

ولكن لحظة استرداد الوعي بالمكان والزمان جعلت ضمير الحضور في مكان مقدس "الطور" وبالًا علىٰ صاحبها الذي اكتفي بالمشاهدة وكان سعيه منذ البداية هو

الانفلات من أسر الوعي المكاني والزماني والوصول إلىٰ حال من النشوة والسعادة مع تذوق طعم حقيقة المكاشفة.

فالجزء الرابع من هذه الفاتحة بمثابة القبض علىٰ الماء أو الكتابة عليه. ففعل المراقبة والوصف غير فعل المعايشة والوجد. ولذلك نجد الأفعال المهيمنة هي **"مر بي" و"لوح لي" و"استدار" و"ابتعد" و"شق" و"مضىٰ" و"استباح"** أفعال واصفة لحركة الذات المغايرة أو المقابلة للذات المتكلمة أو المسافرة. وقد بلغ عدد هذه الأفعال الواقعة في بيتين هما عماد هذا الجزء سبعة أفعال. والعجيب أن الموصوف أو الذات المغايرة لم تتقدم خطوة أبعد مما وصلت إليه الذات المسافرة. فكلاهما عاشق وباحث عن حقيقة المعشوق. وحال هذا العاشق أشبه بحال المسافر لذا عرف كل منهما الآخر بسيماء حالة العشق التي أشعلها المكان "الطور" والتيه في المكان والنار التي بدت سرابًا. فالحيرة هي الحيرة والقبض علىٰ لحظة الكشف مثل القبض علىٰ لحظة الحلم أثناء النوم. وهل نقول إن زمن هذه الأفعال وهو اللحظة الماضية زمن خادع محير؟ فالتعبير بالفعل الماضي مثلًا في حالة الدعاء ليس في حقيقة الأمر دالًّا علىٰ تحقيق الدعاء، ولكنه تعبير عن الأمل في نفاذ الدعاء. وكذا التعبير بصيغة الماضي في هذا الموقف لا يعنىٰ وصف ما قد حدث بقدر ما هو وصف لما يمكن أن يحدث.

فالإحساس بنشوة القبض علىٰ لحظة الكشف والتجلي، إحساس مراوغ، هارب من القلب الذي غاب عن المكان والزمان. والجري وراء هذه اللحظة المراوغة أشبه بسعي هاجر بين الصفا والمروة وحيدة في أرض لا زرع فيها ولا ماء ولا مؤنس وهي تبحث لرضيعها عن شربة ماء وعن ركن يؤويه ويحميه. ولم يكن في وسعها إلا السعي؛ لأنها لا تعرف ما بعده ولا كيف تكون العاقبة. إن سعيها منبعث من حافزين: الوليد الذي يوشك علىٰ الهلاك، والقلب المؤمن بلحظة الخلاص من مصير الهلاك.

هذه الحقيقة المراوغة هي التي انفرد الجزء الأخير من هذه الفاتحة بتصويرها وحضور ضمير المتكلم مرة أخري علىٰ نحو حضوره في البداية وتتشابه البدايات

والنهايات. فالبداية انسلال من عتمة المعنىٰ، من أجل الوصول إلىٰ معنىٰ المعاني أو مصدر كل المعاني، ورحلة السفر وصلت إلىٰ المنتهىٰ وهي:

غـــزالة جــفلت ما إن مــددت يــدًا

... ...

واساقطت في العماء المحض وارتطمت

بــوردة وتــلاشت فــــي الرؤىٰ بددًا

فالبداية شوق واستعداد للرحيل وتزود بزاد السفر ومرور بمحطات الطريق، وهي بمثابة علامات تشير إلىٰ اقتراب الوصول، والنهاية قبض علىٰ الريح وجري وراء سراب ومطاردة روحية:

وشق في الطور دربًا ضائعًا ومضىٰ

في هـــدأة، واستباح السفح والسندا

فما الغزالة؟ ولماذا جفلت؟ وما العماء المحض والوردة؟ نحن أمام نقلة نوعية في التعبير بعد أن مر علينا في هذه الفاتحة: الطور والنار والوادي وخلع النعلين في رحلة سفر كان بطلها ضمير المتكلم الذي ظل حاضرًا حتىٰ في حالة حضور ضمير الغياب؟

هذه العلامات اللسانية علامات مركزية تدور حولها دلالات أساسية تعطي لهذه الفاتحة سلطة علىٰ النص لا تقل عن سلطة العنوان. فهل كانت هذه الفاتحة هكذا ذات سلطة محورية علىٰ النص بكامله؟ وما علاقة هذه الفاتحة بمثيلاتها من الفواتح عند كبار المادحين والعشاق الذين كتبوا في هذا اللون من الوجد النبوي مثل البوصيري وشوقي وابن الفارض؟

سلطة الفاتحة

الفاتحة النصية في هذه القصيدة ليست هي مطالع البوصيري أو شوقي. فالبوصيري ابتدأ مطلع قصيدته الغراء بالغزل التقليدي:

أمن تذكر جيران بذي سلمِ مزجت دمعا جرىٰ من مقلة بدمِ

أم هبت الريح من تلقاء كاظمة وأومض البرق في الظلماء من إضمِ

واحتفظ لنفسه بالسمو الروحي مراعاة لمقام الممدوح. فليس في مطلع قصيدته تغنٍّ بمحاسن المحبوبة كما فعل كعب بن زهير، ولكنه راح يشكو آلام الغرام ويتحدث عن زيارة الطيف وعن لائميه في حبه العذري، والوشاة الكاشفين لسره مهما بالغ في كتمانه، كما كان شغوفًا بذكر الأماكن الحجازية علىٰ غرار مَن سبقوه أمثال الشريف الرضي ومهيار. مما جعل هذه المقدمة تحتمل التفسير الرمزي بوصفها تعبيرًا عن حبه للرسول وشوقه لزيارته علىٰ نحو ما أكد محمود مكي في موضع سابق.

وأما شوقي فلم يختلف كثيرًا عن نهج البوصيري. فقد بدأ قصيدته بالغزل في عدة أبيات بلغت أربعة وعشرين بيتًا، أولها:

ريم علىٰ القاع بين البان والحرمِ أحل سفك دمي في الأشهر الحرمِ

رمىٰ القضاء بعيني جؤذر أسدًا يا ساكن القاع أدرك ساكن الأجمِ

ونرىٰ أن هذه المقدمات الغزلية عند البوصيري وشوقي، وإن عبرت عن حنين وشوق إلىٰ الأماكن التي تنقل بينها الرسول وتعطرت بخطوه عليها، مفصولة عن جسد القصيدة وموضوعها الأساس وهو التغني بالحقيقة المحمدية بما احتوت من خلق كريم ونسب شريف وسيرة عطرة ومكانة رفيعة بين الرسل والملائكة ومعجزات حسية وروحية. ويكاد هذا النهج أن يكون نهجًا ثابتًا لدىٰ معظم الشعراء بعد شوقي. فقصيدة "المشكاة" لأحمد بخيت -وهو شاعر معاصر فائز بالمركز الثاني في المسابقة ذاتها التي فاز فيها الملا بالمركز الأول،- لا تفارق هذا النهج المتوارث من حيث الشكل ومفردات المدح ومطلعها:

الزَّيْتُ والمِصْبَاحُ، والمِشْـكَاةُ ... نورٌ، علىٰ نورٍ، ولا ظُلُمـاتُ

مِيقاتُ حُجَّــاجِ الحقيقةِ واحدٌ ... ومُحمَّدٌ هو وحدَهُ المِيقَــاتُ

إنْ قالَ قلبي: يا حبيبُ، تسابقتْ ... بفَمِ الخلائقِ كلِّها اليــاءاتُ

يا سَيـدَ الســـاداتِ لا مُستثنيًا ... أحدًا، ويشهدُ قَبْلي الساداتُ

فهو ينطلق من الموضوع المتوارث وهو الحقيقة المحمدية ولا يحاول تضمين هذه الحقيقة رؤية ذاتية تربطها بحال خاص بالشاعر، أو بحال عام تشترك فيه الإنسانية، أو بحال أمته وما تعانيه من نكبات. والأمر مختلف عند الملا فيما صدر به قصيدته "النبي."

ففاتحة نص الملا ليست غزلًا ولا تعلقًا بالأماكن التي تعلق بها الشريف الرضي والبوصيري وشوقي، ولكنها تعبير عن حالة من الوجد الصوفي الذي ينم عن شوق صاحبه لما يظنه لحظة الكشف والتجلي. هذه اللحظة لا ينتظرها صاحبها إلا بعد أن يتخلىٰ ويتحلىٰ. وهذا ما وجدناه في أول جملة "أنسل من عتمة المعنىٰ أغيب سدىٰ"، ثم التحرر من سلطة الجسد والاستعداد للسفر بما يعني الخلاص من القيود الداخلية والخارجة للخلوص إلىٰ رفيق السفر .

هذه الفاتحة النصية إذنْ فاتحة مختلفة عما سبقها من فواتح نصية أو مطالع. وإذا كانت الفواتح النصية السابقة قد جاءت استجابة لما عند المتلقي من حب الغزل والشغف بالنساء، فإنها لم تكن ذات ارتباط فعال ومؤثر بجسد النص. وفاتحة الملا قد تكون اقتربت من هذه الحافة التي جعلتها في معزل عن النص، وذلك عند الوهلة الأولىٰ لتلقي النص. فهي فاتحة موغلة في الذاتية، وموغلة في خصوصية السفر والاستكشاف والبحث عن الطريق. وتنتهي ليبدأ النص في مقطع جديد يصل إلىٰ عشرة أبيات حديثًا وصفيًّا عن تفرد النبي وعن أصالة نسبه الموغلة في القدم، هذا النسب الذي بدأ سلسال النبوة بنجاة إسماعيل من الذبح وامتد ليصل إلىٰ نجاة عبدالله من الذبح. فالجد البعيد ينجو من الذبح بفداء عظيم، وعبد الله الأب ينجو من الذبح بفداء

عظيم أيضًا، والتقىٰ الحدثان معًا ليكون ثمرتهما محمد عليه الصلاة والسلام فصار" ابن الذبيحين."

يا ابن الذبيحين، يا مَن في تقلبه في الساجدين أضاء المنتهىٰ مددا

صلبا فصلبا كريما كـان منتقلًا حتىٰ تجلىٰ قريشـيًّا بذات ندىٰ

هذا الوصف الشعري البديع لا تقل لغته جمالًا وأصالة عن لغة الفاتحة، وهذا الجمال أضفىٰ علىٰ الجانب التاريخي بعدًا شِعريًّا تشابه مع شعرية الفاتحة النصية، كما جعل للفاتحة سلطة ممتدة علىٰ القارئ الذي انتظر نهاية السفر ورفقة المسافر. فوجد أن طريق الوجد لانهاية له وأن السفر طويل، وأن المسافر بعد أن تخلىٰ عن طباعه وجسده، صار سفره في الزمان والمكان والوقائع والنفوس، وانتقل سفره من حدود اللغة إلىٰ حدود الحلم أو الرؤية. ولم يكن ليسافر هذا السفر إلا مهتديا بمنارتين: منارة الحب الإلهي، ومنارة الحب المحمدي. ومن ثم كان الحديث عن محمد الإنسان ذي النسب الشريف، وصفًا للمحبوب الذي سلك الطريق وصار به نبيًّا وهاديًا إلىٰ منارة الحب الإلهي.

لذا ظلت سلطة فاتحة النص قائمة ومؤثرة وفعالة في مقاطع النص كلها، وكأنها صارت خيوطًا من النور الذي تخلل كل أجزاء النص حتىٰ النهاية التي جاءت علىٰ غرار البداية طلبًا للوصال وسعيًا للخلاص من الحيرة:

ما زلت في الحيرة الأولىٰ بقلب طوىٰ هل جئت مصطليًا أم جئت مبتردا

في اللا شعور بهاء، في الحضور دمي لكنني اخترت سهوًا أن أغيب سدىٰ

ولننظر إلىٰ المقطع الأخير من مقاطع النص لنتبين صدق دعوانا وهي اتصال الفاتحة المنسلة من العنوان ببقية المقاطع بما يشير كما قلت إلىٰ سلطة هذه الفاتحة علىٰ القارئ وعلىٰ النص معا. فمحمد النبي بنسبه القديم حقيقة قديمة من حقائق الوجود استقرت في نفوس البشر التي آمنت أو أنكرت :

يا أيـها القدم المنسي داخلنا فتشت عنك وكلي منك قد وجدا

يأتي المقطع الأخير بعيدًا عن الوصف والسرد الذي لم يترك الحوادث الكبرىٰ في سيرة الرسول وأهمها الإسراء والمعراج، لينهج نهج الفاتحة النصية التي بين أيدينا من حيث التوسل والقرب والاعتذار عن قلة الحيلة واتساع الأمل، ورحابة الرجاء:

وافيتُ بابك حيث الأرض متعبة أقول شِعرًا كثيرًا فيك مجتهدًا

كما يستن سنة تناصية وهي استحضار نموذجين من نماذج المدح النبوي وهما "بانت سعاد" لكعب و"البردة" للبوصيري. وهذه السنة التناصية ترفع هذين النصين في حضرة خطاب النبوة إلىٰ مقام التوسل بهما:

فلست كعبًا وإن بانت سعاد وإن أبقتني اليوم متبولًا بـها سَهِدا

ولا الذي أشرقت شعرًا كواكبـه درية لـم يسعها في الفضاء مدىٰ

في النموذج الأول ارتقت سعاد من كونها امرأة جاءت علىٰ لسان شاعر في مقدمة غزلية تقليدية لقصيدة هي في الأصل اعتذار وطلب للأمن وليست مدحًا، إلىٰ رمز من رموز الحقيقة المحمدية التي بنيت التجربة الصوفية عليها عبر تاريخها. هذه الحقيقة التي صارت غاية الكمال والجلال الذي أهل صاحبها ليكون قبلة المتعبين والحائرين، كما هو قبلة المؤمنين والعارفين والمطمئنين. ولكن هذه الحقيقة ليست ميسورة لمن يرغب، وليست عصية علىٰ القرب من الساعين إليها والعاملين عليها. هذا الخوف والرجاء، وهذا السعي علىٰ الدرب سمة المفتتح الأول من الفاتحة النصية التي لا تزال حاضرة في كل نسيج النص.

وفي النموذج الثاني، تحولت بردية البوصيري إلىٰ تميمة من التمائم الكبرىٰ، أو سرًّا من الأسرار مَن عرفه وصل. هي الكواكب الدرية التي أشرقت شِعرًا فأطبقت علىٰ الفضاء كله. هذان النموذجان اتخذهما الساعي علىٰ الدرب وسيلة للقرب، وهدية للمحبوب. فالأولىٰ ألقيت بين يديه أعني الرسول وتقبلها قبولًا حسنًا، والثانية كما قيل تلقاها البوصيري أثناء لقاء نوراني بينه وبين الحبيب المصطفىٰ، فصارت سرًّا من الأسرار وفاتحة للموصود من الأبواب.

وبناءً علىٰ ما قدمنا؛ فإن الفاتحة النصية ظلت حاضرة في كل أجزاء النص ومؤثرة في بنيته وفي المتلقي، كما أنها لم تنفصل عن عتبة العنوان **"النبي"** التي تحولت من موضوع تاريخي أو ديني أو ثقافي، إلىٰ حالة تنتمي للقلب والوجد والعرفان انتماء مطلقًا، لتشع المشاعر الفياضة والانفعالات الجياشة علىٰ لغة النص ورموزه. ومع ذلك يظل هناك سؤال معلق وهو ألم يستعن الملا بالأماكن كما استعان سابقوه ممن ذكرنا في صياغة الدلالة وبناء المشهد؟ لقد وردت الأماكن موزعة علىٰ كل أنحاء النص بداية من الجزء الأول من الفاتحة النصية، وانتهاء بالمقطع الأخير من القصيدة وهوكما أشرنا مقطع موصول بمقطع فاتحة النص من حيث السفر النفسي والمجاهدة وعناء الوصول والحيرة والاضطراب. وفرض هذا السفر النفسي أو الروحي ظله علىٰ الأماكن التي تحولت عن طبيعتها إلىٰ طبيعة رمزية. ولم تكن الأماكن وحدها هي الحاضرة، فقد رافقها الغزال والنار والوردة، ومن عالم النفس العماء المحض.

شِعرية المكان: دلالات ورموز

هل نستطيع القول: إن المكان في قصيدة النبي هو صاحب الدور الفعال في بنية الدلالة؟ لا نستطيع تأكيد أو نفي هذا التساؤل إلا بعد التعرف علىٰ المكان كما ورد في النص. فقد جاءت الفاتحة النصية مشمولة بغطاء المكان منذ البيت الأول وما يتضمنه هذا المكان من عناصر أخرىٰ. فالمكان الذي حمل النص إلىٰ مرتبة عليا هو طور سيناء وواديه المقدس، ولكن هذا المكان لم يظهر في النص دفعة واحدة بل ظهر علىٰ هيئة مناظر الفيلم السينمائي تأتي متعاقبة علىٰ غير ترتيبها كما هي في المكان الفيزيائي.

فقد حل المكان في الفاتحة النصية، كما سوف نرىٰ، وحل في المقطع الثاني بوصفه خلفية الحدث المرتبط برؤيا ذبح إسماعيل ثم فدائه، وبالاقتراع علىٰ ذبح أحد أبناء عبد المطلب وهو عبد الله الذي افتداه أبوه بمائة من الإبل. وفي المقطع الثالث ظهرت البوادي عند الحديث عن اختيار مرضعة النبي. ثم غار حراء. وفي الأخير العودة إلىٰ المكان الأساس الذي تربع علىٰ بؤرة الأحداث وهو الطور والوادي المقدس طوىٰ. ولو شئنا ترتيب هذه الأماكن ترتيبًا زمنيًّا وجغرافيًّا، للاحظنا أن النص الشِّعري

نص دائري بدأ بمكان وانتهىٰ إليه وهو الوادي المقدس بسيناء، مع أهمية أماكن أخرىٰ في السرد التاريخي الشِّعري الذي يواجهنا في هذا النص وهذه الأماكن هي بيت الله الحرام والصفا والمروة، وغار حراء حيث هبوط الوحي للمرة الأولىٰ، ثم مكان الإسراء والحرم القدسي.

فمع أهمية هذه الأماكن وجلالها، فإن محورية الحدث كانت متعلقة بالمكان الذي احتل الفاتحة النصية وصار محور رؤية الشاعر الفكرية والوجدانية معًا، وهي التي وظفت كل الأماكن الأخرىٰ لتكثيف الحدث وبلورة الدلالة. فالفاتحة النصية كما قلنا، فاتحة ذاتية تحولت فيها الذات المتكلمة إلىٰ ذاتين بعد انقسام الضمائر إلىٰ ضمائر الحضور وضمائر الغيبة وراحت تحل في كل الأماكن عبر سرد شعري له نصيب من السرد التاريخي الذي يؤلف سيرة النبي.

ففي البيت الأول من الفاتحة، لا نجد المكان باسمه بل نجد حدثًا يدل عليه، وهذا الحدث حدث قدسي "**خلعت نعلي**" فنحن لا نخلع النعال في كل الأماكن التي نذهب إليها، وإن خلعناها لا نخلعها طواعية، بل استجابة لعرف أو نظام أو تقليد ولولاه ما خلعناها. ولكن الراوي هنا يخلع نعليه وهو حريص علىٰ التحرر منهما شوقًا للتماهي مع المكان وأملًا في الدخول في عالم أفضل حين يدخل هذا المكان فيخلع نعليه. لذلك جاءت بقية الشطر توضيحًا للسبب "لا ظلًّا ولا جسدًا" هذا الحدث الجلل حدث مفارق لكل الأحداث؛ لأن المكان ليس مثله مكان، فهو المكان الذي تجلت عليه الذات الإلهية فخر موسىٰ صعقًا، وهو المكان الذي كلم الله موسىٰ فيه، وهو المكان الذي شهد النار بوصفها علامة علىٰ ما وراءها. ولكن هذا الحدث وهو خلع النعلين، يجوز أن نتلقاه كما هو لا بما يلزم عنه. وهنا نكون قد توقفنا عند الدلالة الظاهرة انتظارًا لما تسفر عنه قراءة كل المشهد. والكناية هذا دأبها: أن لها ظاهرًا حسيًّا يجوز الأخذ به، وباطنًا يلزم عن هذا الظاهر. فالقرآن حين قال {أَوْ لَامَسْتُمُ النِّسَاءَ} توقفت فئة من المتلقين عند حدود الدلالة الظاهرة ورأت أنه يجب الاغتسال بعد

الملامسة أو الوضوء، وحينئذ تخرج الكناية من دائرة المجاز الذي يعتمد بشكل أساسي على المعنى الضمني.

"خلعت نعليَّ" بهذا التفسير أي بدلالته على المكان يمثل صورة كلية لمسرح الأحداث المرتبطة به، بحيث يتحول كل حدث إلى مكون بنائي لهذه الصورة.

لقد ظل اسم المكان متأخرًا عن صدارة الأحداث وكأن الجهر باسمه في مطلع الفاتحة النصية يفقدها كثيرًا من جمالها وما تحمله من المفاجأة والرغبة في التشويق والتذكر باستحضار أهل المكان وهم موسى وزوجه ثم موسى وفريق من تابعيه.

والحقيقة أن الجبل **"الطور"** ليس مجرد مكان شاهق الارتفاع والسمو، ولكنه أيضًا وادٍ وزرع ونخيل وحيوان وبشر يتفاعل مع هذه البيئة. وقد اختصر النص حضور كل هذه العناصر في النار مما يدعونا للتساؤل: هل كانت النار مجرد اشتعال المواد وارتفاع اللهب في الفضاء بحيث صارت علامة اهتدى بها موسى {**إِذْ قَالَ لِأَهْلِهِ امْكُثُوا إِنِّي آنَسْتُ نَارًا لَعَلِّي آتِيكُمْ مِنْهَا بِقَبَسٍ أَوْ أَجِدُ عَلَى النَّارِ هُدًى**}، **أم للنار ما بعدها على غرار ما رأينا من حدث "خلع النعلين"؟**

حقيقة الأمر أن النار كانت هي النار التي نعرفها في بداية الأمر، ولم تكن لعابر الصحراء ليلًا إلا اصطلاء من البرد، أو اهتداء بعد ضلال. هذه الوظيفة العلاماتية للنار تستوي مع وظيفة النجم {**وَعَلَامَاتٍ، وَبِالنَّجْمِ هُمْ يَهْتَدُوْنَ**}، كما تستوي مع وظيفة الجبل أو وظيفة الناس الذين أناخوا إبلهم في مكان واستقروا فصاروا قبلة المسافرين في الصحراء. فقد كان رجاء موسى -عليه السلام- أن يعود لأهله بقبس من النار، أو أن يهتدي بمَن يجدهم حول النار. وقد وظف النص هذا الحضور الأولي للنار توظيفًا مختلفًا، فصارت علامة على الحقيقة الإلهية التي لا تظهر جلية للسالكين من أهل الطريق، بل تبدو من وراء حجاب. فعندما اقترب موسى من النار سمع نداء الله {**إِنِّي أَنَا اللهُ**} وتحولت النار عن وظيفتها الأولى. فالنار في نص الملا علامة أشارت إلى حضور وتجلٍّ، ولكن المتلقي أي المتكلم لم يكن على أُهْبَةِ التلقي فضاعت اللحظة، وظل الاشتعال الذاتي لم ينطفئ متوازيًا مع اشتعال النار التي اتقدت ووجد نفسه وحيدًا في

الوادي الذي هو طوىٰ والذي كم طوىٰ حجبا تكشفت ولم يسفر إلا عن مزيد من الشوق والرغبة في السفر الروحي.

وكنت وحدي في الوادي أرىٰ حجبًا

تكشــــفت وأرىٰ إذ لا أرىٰ أحــدا

في الوادي الفسيح، انكشاف الحجب وانفلاتها من لحظة الوعي بها، إحساس مليءٌ بالحيرة والخوف والرجاء، وهذا ما دعا الراوي وهو نفسه بطل الحدث إلىٰ التماس الشبيه فوجده عاشقًا مثله يبحث عن النار التي اتقدت ولم يصل إليه وظل يتتبعه فاستحال هوىٰ أو غزالة.

مَن هذا العاشق؟ وهل هو مثله؟ لوكان مثله فكيف يهتدي حائر بحائر؟ في الحقيقة هذا الراوي ليس مثل العاشق، ولكن العاشق صورة أخرىٰ للنار، أو للمكان "الوادي طوىٰ" أو الجبل الذي اندك، بل تلبس بصورة الغزالة التي جفلت حين اقترب منها. وهذا ما جعل النص ينتقل من الحدث في المكان إلىٰ عنصر من عناصر المكان صنع حدثًا جديدًا، وهي الغزالة التي صارت حجابًا آخر ورمزًا في الوقت نفسه. هي حجاب بالنسبة للراوي ورمز بالنسبة للمتلقي أو القارئ. هذه الغزالة لم تروِ ظمأ الراوي السالك بقدر ما أججت عطشه للمعرفة:

أدركته عند جرف فاستحال هوىٰ

غزالــة جــفلت ما إن مددت يدا

هذه المطاردة الروحية -إن صح التعبير- مسرح أحداثها المكان ورمزها الحيوان. وهنا يبدو سؤال لا مفر منه وهو لماذا الغزالة بالتحديد مع أن المكان مليء بالحيوان وبالنبات فلماذا الوردة دون غيرها من النبات؟ هنا ننتقل إلىٰ تقاليد التعبير الصوفي التي تستعين بالحيوان وتختار منه ما يشبع وجدانها وتربط بينه وبينها بأوجه الشبه البعيدة والقريبة للدلالة علىٰ حقيقة قلبية يصعب الإمساك بها إلا بهذه الوسيلة التعبيرية.

إذا كان المقام هنا مقام العشق، فإن المرأة هي المعشوقة الأولىٰ منذ القدم، فآدم -في الوعي الجمعي- حين تعلق بحواء لم يفلت من غوايتها. وهي رمز الخصب والنماء، وموطن الغموض والإغراء لذلك ارتفع بها الناس إلىٰ مستوىٰ الإله. وتشكلت هذه الصورة الجمعية للمرأة في رموز كثيرة منها الحية، والتفاحة والغزال كما نجد في موروث شِعر الغزل العربي العفيف.

وليس غريبًا أن يكون هناك ربط بين المرأة والغزال. فالغزال رمز القوة والرقة والحب غير المشروط. ويدخل في رمزية القوة رقة القول والفكر واللمس، والقدرة علىٰ الاستمتاع وتقدير جمال التوازن. والغزال مثل المرأة يبدو ويختفي في لمح البصر وتتقلب أحواله، وتكثر حركاته المفاجئة. وسفر السالكين من الصوفية يشبه ما تتمتع به الغزالة من الأوصاف والحركات. فالحقيقة التي يسعون للإمساك بها عصية عليهم وليست بعيدة عن أمانيهم، وهم تتقلب بهم الأحوال بين اليأس والرجاء. يترقبون الرؤية في لحظة ما، وما إن تبدو تغيب أو تتمنع. كل ذلك يقربنا من فهم التعبير الذي ورد في النص "**غزالة جفلت ما إن مددت يدًا**"، فلماذا تجفل؟

ولنرجع إلىٰ أهل البادية الذين لم يجدوا حيوانًا أشبه بالمرأة من الغزال. فقرنوا جمالها بجمال الغزال، كما استحبوا في المرأة الخجل والحياء والحذر وربطوا بينه وبين الغزالة الجفلىٰ. فهذا الوصف يعني "أن هذه الجميلة كالغزال من طباعها الخفر والتفلت والحذر"[٢٩]. وهذه الصفات الثلاثة: الخفر والتفلت والحذر هي عين الصفات التي يصف بها أهل الطريق لحظة كشف الحقيقة وهم يدركون أن هذه الحقيقة ليست مألوفة ولا مأنوسة. وهذا ما جعل أهل البادية يفسرون سر الجفول والتردد والحذر بعلاقة الإنسان بالغزال "فهذا الغزال المبتعد في الصحراء اقترب من المناطق المأهولة، ولكنه استشعر خطرًا واستوحش، فكر راجعًا إلىٰ مكمنه. وهي صورة لامرأة أقبلت، ثم ما لبثت أن ترددت فأدبرت هاربة"[٣٠].

(٢٩) صلاح الراوي، الشِّعر البدوي في مصر- الهيئة العامة لقصور الثقافة- القاهرة، ٢٠٠٠، ص٦٩٧، ج٢.
(٣٠) المرجع نفسه.

ولكن هذه الغزالة التي جفلت حين الاقتراب منها ظلت لغزًا يصعب تفسيره. فهي صورة الحقيقة الكلية التي ومضت ثم اختفت، وهي أيضًا التي أبرقت ثم أظلمت، وتلفتت في جهات الروح، وسقطت في العماء المحض، وارتطمت بوردة، ثم تلاشت في الرؤىٰ بددًا. فما العماء المحض وما صلته بالوردة؟ ولنعلم أن الغزالة والوردة من مفردات المكان، وأن العماء المحض من نواتج الرحلة في المكان نفسه. فهل يشير هذا إلىٰ أن رحلة السفر الروحي التي بدأت في المكان لم تبرحه، وأن ما ورد عليها من مشاهد وأحداث كان علىٰ سبيل رؤية النائم. والدليل أن البيت قبل الأخير من المقطع الأخير الذي هو ترداد نوعي للمقطع الأول، يؤكد ما نقول:

ما زلتُ في الحيرة الأولىٰ بقلب طوىٰ   هل جئت مصطليًا أم جئت مبتردًا

قد يكون تساؤلنا صحيحًا، وقد يكون غير ذلك. ولكن الواضح أمامنا أن الغزالة حين اختفت وارتطمت بالوردة ودخلت العماء المحض، **"تلاشت في الرؤىٰ بددًا"** بما يعنىٰ أن الرؤية هي المدخل لتفسير هذه الأحداث. فالرؤية تجاوز المكان والزمان واتصال قدرات التخيل وتآزرها خارج قوانين المكان والزمان واللغة. وحينئذ تتجلىٰ القدرة علىٰ دخول عالم الخيال المطلق وهو العماء المحض الذي قد يكون كمال الاتصال والقرب، أو كمال الوضوح والنور. فكأن مطلق القرب هو مطلق البعد، أو مطلق الوضوح هو مطلق العماء. فالكون كله خيال في خيال كما يقول ابن عربي: "بحر العماء برزخ بين الحق والخلق". ولعل فعل ارتطام الغزالة بالوردة فعل من أفعال الخيال حين يتحرر من قيد الحواس وقيد الذاكرة معًا. فالقرآن الكريم حين تحدث عن تغير الكون وخروجه عن قوانينه المعروفة، جعل انشقاق السماء -وهي ما لا يحيط بها الإدراك- وردة بما لها من تحولات اللون مثل تحولات الألوان والظلال في الدهان. هذه الصورة لا تخضع لقوانين الحس ولا لمخزون الذاكرة إن أردنا معرفتها، ولكنها تخضع للخيال الخصب القادر علىٰ إدراكها بعد تحرره من قيد اللغة وقيد الحواس والذاكرة.

والوردة والمرأة –من جانب آخر– شبيهان من حيث الاحتفاء بالحياة وترسيخ مواسم البهجة. فالمرأة موطن الخصب والأنوثة والرقة، وكذا الوردة بما تمتلكه من تعدد الألوان ورقتها وتباينها تدعو للرقة والأنوثة والخصب والتغني بالوردة هو تغنٍّ بالجمال والصمت والعفة. ومن ثم فالغزال والوردة والمرأة بواعث الحيوية والبهجة في المكان. وغير مستبعد أن يقرن النص بين الغزالة والوردة والروح في عالم الخيال المحض أو العماء المحض.

الثنائيات الضدية

هذا المكان المحوري الذي ضم أماكن أخرىٰ، احتضن زمنا محوريا أيضا هو زمن موسىٰ مما جعل النص بكامله يدور في هذه الدائرة الزمنية والمكانية لا يبرحها مع أنه طوف بأماكن أخرىٰ وأزمنة أقدم وأبعد من زمن موسىٰ. فزمن إبراهيم هو الزمن الأب باعتبار أبوة إبراهيم للأنبياء. ومحورية زمن موسىٰ فرضها المكان المحوري الذي وقعت فيه كل احداث الوحي واتصال الله بموسىٰ عبر حجاب كان هو النار مرة وكان هو الجبل وواديه المقدس مرة أخرىٰ. وقد صارت النار رمزا، كما تحول المكان من كينونته الجغرافية إلىٰ كينونته الروحية وأخير إلىٰ كينونته الرمزية عند كبار السالكين من أهل الطريق. وقد كرس المكان والزمان جدلية الثنائية الضدية التي سيطرت علىٰ لغة الوجد الصوفي ومنها لغة هذه القصيدة وتراكيبها. فعلىٰ مستوىٰ المفردات، نجد الجسد والروح، والصوت والصدىٰ، والكشف والحجاب، والرؤية والعتمة، والوحدة والتعدد، والغيب والشهود، والنور والظلمة، والجبل والسفح، الماء واليابسة، والسكين والفداء، والأنس والذعر، والإسراء والمعراج. وعلىٰ مستوىٰ التراكيب، نجد ثنائيات مثل: لما بدوت اختفىٰ/ لما اختفيت بدا، وإذ أرىٰ/ لا أرىٰ أحدًا وحضن وحيد/ لا أحصي له عددًا، وانطفاء حظوظ الدنىٰ/ انداياح نور الهدىٰ، ويا من غاب/ من شهدا.

وقد انعكست هذه الجدلية الثنائية علىٰ الصورة، فجعلتها بين قطبىٰ الرحىٰ تدور مرة مع التماس الوصول للغاية المنشودة، ومرة مع الحيرة والشوق والاضطراب

وانفلات اللحظة المرتقبة. ونقف عند أمثلة من الصورة نرىٰ فيها هذه الجدلية الثنائية. ففي المقطع الأول -فاتحة النص- نجد الصورة الاستهلالية: **"أنسلُّ من عتمة المعنىٰ، أغيب سدىٰ"**، فالفعل المحوري في الصورة هو الانسلال وهو فعل جاء علىٰ صيغة أفعال المطاوعة الذي يقبل حدوث الحدث دون مقاومة، كما يقبله شوقًا ورغبة.

فعندما نقول عن شيء ما كسرته فانكسر، فما كان يمكن أن ينكسر لولا قابليته للكسر، ومن هذه الصيغة الفعلية كثير في الآيات الكونية في القرآن مثل {إِذَا السَّمَاءُ انْفَطَرَتْ} و{إِذَا السَّمَاءُ انشَقَّتْ * وَإِذَا الْكَوَاكِبُ انْكَدَرَتْ}، فالسماء لا تنشق من تلقاء نفسها، وكذا الكواكب لا تنكدر، ولكن بناءها المحكم صار أطوع في ساعة تحول الكون إلىٰ صورة أخرىٰ تؤذن بانتهاء الحياة علىٰ الأرض.

وفي حالة الانسلال، نجد التنازع بين جهتين: قوانين الجسد من جهة، والخلاص منها للوصول إلىٰ قوانين الروح من جهة أخرىٰ. وقد اتخذ هذا التنازع صورة ثنائية أيضا وهي **"عتمة المعنىٰ"** الجسد وحقائقه المادية في مقابل الروح وحقائقها النورانية، ثم انتهىٰ هذا التنازع إلىٰ جملة **"أغيب سدىٰ"** فعتمة المعنىٰ تشير إلىٰ حلكة الواقع الماثل وانعدم الرؤية، كما تحمل تأويلات أخرىٰ علىٰ مستوىٰ التجربة الفردية للمتكلم، منها ضيقه بما حوله وانسداد أفق الرؤية، وما يصاحب ذلك من قتامة الحياة ورتابتها.

ولكن الانسلال من هذه العتمة لم يكن خلاصًا منها بقدر ما كان محاولة للخلاص في اتجاه أفق آخر ليس من اليسير الوصول إليه مما حدا بالصورة إلىٰ الانتقال الفوري إلىٰ المكان الذي تتحقق فيه الخلوة الروحية والتهيؤ النفسي باستحضار التاريخ ومشاهد الوحي "خلعت نعليَّ، لا ظلًّا ولا جسدا". فالصورة تركزت علىٰ الفعل داخل الإطار الخاص وهو الجسد، كما تركزت علىٰ ما يقابله وهو الإطار الأرحب في عالم الروح الذي تهيأت سبل التماسه في مكان محدد وزمن محدد.

والصورة الثانية التي تمثل جدلية هذه الثنائية هي **"المشي علىٰ الماء، هل في الماء من قبس"** وهي صورة ضدية أيضًا. فالمشي يكون علىٰ اليابسة وعليها التماس الطريق.

ولكن المشي علىٰ اليابسة أطبق علىٰ نوافذ الرؤية فجعل الجسد معتمًا، والروح أسيرة، ومن ثم لا مفر من كسر هذا الأفق الذي صار سجنًا لا فرار منه إلا بسلوك غير مألوف وهو المشي علىٰ الماء كما قر في سلوك السالكين من أهل الطريق، ولكن الغريب هو البحث في الماء عن سبيل مثل سبيل النار وما انتهت إليه. هذا السبيل هو علامة الرضا ومكافأة الحائر في تيه الصحراء وهذه العلامة هي القبس أو أجد علىٰ النار هدىٰ. فالمشي علىٰ الماء مثل المشي علىٰ اليابسة سبيلٌ للوصل إلىٰ الغاية عبر الجمع بين الثنائيات الضدية.

ونجد حضور الثنائيات أيضًا علىٰ مستوىٰ المقاطع التي شكلت جسد هذا النص أيضًا. فالمقطع الأول والأخير يمثلان وحدة واحدة من حيث بداية السفر ونهايته مكانًا وزمنًا. والمقاطع الأربعة الواقعة بينهما تؤدي وظيفة الاستدلال علىٰ كرامة الممدوح وتتبع مسيرته للخلاص من التيه. وتمتلئ هذه المقاطع بثنائيات ضدية أيضًا وصور اسمية وفعلية. ولكن الصور في المقطع الأخير تكملة لما ورد في المقطع الأول أو فاتحة النص. فقد صرحت الصورة بما لم تصرح به من حيث خصوصية المعاناة أو عموميتها:

وافيت بابك حيث الأرض متعبة أقول شِعرًا كثيرًا فيك مجتهدا

والخيار محصور بين الغياب والحضور.

في اللا شعور بهاء، في الحضور دمي لكنني اخترت سهوًا أن أغيب سدىٰ

وحضور الثنائيات الضدية في هذا النص امتدادٌ لميراث طويل من التصوف وتأويل النصوص الدينية المقدسة وحوارات الفرق والمذاهب، كما أنه امتداد لحضور لغة القرآن الكريم بكل أطيافها الرمزية والمجازية. وقد رسخت هذه الثنائيات أمرين أولهما: الانقسام الضدي الذي يعيشه الإنسان المعاصر الذي يجد في هذه الثنائيات اختيارًا حديًّا: بين متطلبات الروح أو متطلبات الجسد، أو بين الدين والإلحاد، أو بين السماء والأرض، أو بين العلم والوحي، أو بين الفرد والجماعة. وثانيهما تكامل الثنائيات بدلًا من تضادها انطلاقًا من أن الطبيعة البشرية ليست أحادية بل مركبة وتقبل

التعدد في إطار الوحدة، والتنوع في إطار الاختلاف. وقد حرصت الرؤية الفلسفية الصوفية على تآزر هذه الثنائيات لتحقيق سعادة الإنسان وانسجامه مع الكون الذي يعيش فيه. فالحلاج مثلًا وابن عربي عبر مجاهداتهما المعرفية والصوفية أثبتا أن الإنسان يستطيع أن يحقق كماله الوجودي اقتداء بالنبي وبالعلم وبما خطه القرآن الكريم من قواعد الهدى والرشاد في إطار تكامل الثنائيات وليس تنافرها أو تعارضها كما يرى الإنسان اليوم الذي لا يقرأ فيها إلا التفكك والتناقض.

المراجع:

١- أحمد يوسف علي، مفهوم عند الشعراء من بشار إلىٰ أبي العلاء- دار والوفاء للطباعة والنشر- الإسكندرية، مصر، ٢٠١٤.

٢- أحمد يوسف، عتبات سوق القرية للبياتي: بحث منشور في كتاب: النص الشِّعري قراءات تطبيقية- دار الانتشار العربي، بيروت، ٢٠١٦.

٣- آدي أدبه، جمال الملا وقصيدة النبي- مقال منشور علىٰ موقع مقطع الأحجار الإخباري د. ت.

٤- أمبرتو إيكو- التأويل والسيميائيات والتفكيكية، ترجمة: سعيد بن كراد- المركز الثقافي العربي، بيروت، ٢٠٠٤.

٥- بسام بركة وآخرون- مبادئ تحليل النصوص الأدبية، الشركة المصرية العالمية للنشر- لونجمان، القاهرة- ٢٠٠٢.

٦- حبيب بوهرور- العتبات وخطاب المتخيل في الرواية العربية المعاصرة، بحث منشور في دورية جامعة أم القرىٰ، ١٤٣٧هـ.

٧- حبيب بن أوس الطائي (أبو تمام) الديوان، تحقيق: عبد الوهاب عزام- دار المعارف، القاهرة، ط٢، ١٩٦٩.

٨- جميل حمداوي- السيميوطيقا والعنونة، عالم الفكر- الكويت، يناير/ مارس ١٩٩٧.

٩- حسين خمري، نظرية النص من بنية المعنىٰ إلىٰ سيميائية الدال، الدار العربية للعلوم- ٢٠٠٧.

١٠-زكي مبارك، المدائح النبوية- دار المحجة البيضاء، د.ت.

١١-سيزا قاسم، القارئ والنص- المجلس الأعلىٰ للثقافة، القاهرة- ٢٠٠٢.

١٢-شكري عياد، مدخل إلىٰ علم الأسلوب- القاهرة، ١٩٩٢.

١٣-صلاح الراوي، الشِّعر البدوي في مصر- الهيئة العامة لقصور الثقافة- مصر، ٢٠٠٠.

١٤-محمد عبد الباسط، بلاغة الخطاب قراءة في شِعرية المدح- الهيئة العامة للكتاب، القاهرة- ٢٠١٥.

١٥-محمود علي مكي، المدائح النبوية/ الشركة المصرية العالمية للنشر- لونجمان- القاهرة، ١٩٩١.

١٧-هاجر بوغانمي، شعراء شناص- مقال منشور علىٰ موقع أخبار عمان، سبتمبر٢٠١٦.

١٨-وهب رومية، بنية القصيدة العربية- دار سعد الدين للنشر- دمشق، ١٩٩٧.

المرأة بين ثلاثة نصوصٍ من الشّعر

قصيدة الغزل في شِعرنا العربي القديم قصيدة ملغزة، وكثير منها يغرد خارج السرب كما يحلو لنا استخدام هذا التعبير وصفًا لمن هو خارج السياق، سواء أكان هذا الخروج محمودًا أم مذمومًا. أما أنها ملغزة؛ فلأنها لم تكن قصيدة مستقلة بذاتها ولم تكن تصويرًا لرؤية فردية للمرأة أو الرجل وجاء ذكر المرأة فيها بوصفها المحبوبة ذات الأوصاف التي ترضي كل متذوق لجمال المرأة وما أكثر صور هذا الجمال ولم تكن هذه المرأة محددة الملامح والقسمات عن غيرها من النساء في قصائد أخرىٰ لهذا الشاعر أو ذاك. لقد ورد ذكر المرأة غزلًا ونسيبًا في مقدمات قصائد المديح، ولم ترد المرأة موضوعًا لقصيدة العزل إلا لدىٰ قليل من الشعراء الذين مثلوا علامات استثنائية في مسار الشِّعر العربي. ولهذا الأمر تفسيره الدارج بين الدارسين والباحثين مما لا يسعنا تناوله في هذا السياق.

ولذا أقول: إن هذا الحكم صار له استثناء علىٰ مدىٰ عصور تاريخ الشِّعر العربي القديم. ومن هذا الاستثناء الشعراء ذوو التجارب الفردية في الحياة أمثال: عنترة والمرقش والأعشىٰ قبل الإسلام، ومجموعة عمر بن أبي ربيعة مثل الأحوص والعرجي، ومجموعة العذريين مثل جميل وكثير وذي الرمة وقيس. ومع أن هؤلاء شعراء كبار فيما رأوا وكتبوا، فقد كلفتهم هذه الفردية وهذا الاستثناء الخروج من مسرح الفحول والمبرزين وأخرتهم في مقاعد الطبقات عن غيرهم. هذا التميز اللافت والفردية البارزة جعل من قصائدهم في المرأة صورة تختلف عن صور غيرهم ممن بدأنا حديثنا عنهم من شعراء المدح.

وإذا كان تاريخ الأدب عندنا مليئًا بالأحكام التي تحتاج إلىٰ مراجعة دائمة مثل نمطية صورة الغزل بالمرأة، فإن أول خطوة في هذا السبيل هي قراءة نصوص الشعراء علىٰ اختلاف مجالاتها وخاصة الشعراء ذوو النزعة الفردية. ونبدأ بقراءة نص ٢٧ بيتًا

من نصوص الغزل العذري كتبه ورعاه جميل بثينة تحتل المرأة فيه بؤرة الصورة. هذا النص هو:

ألا ليت أيام الصفاء جديدُ ودهرًا تولىٰ يا بثين يعودُ

واللافت في هذا النص أمران: الأول التركيز علىٰ الزمن بوصفه وعاءً خارجيًّا يستوعب الفعل الإنساني، ووعاءً باطنيًّا تتحول فيه الأفعال والأحداث إلىٰ وجود جوهري يرتفع بتأثيره ووظيفته علىٰ الزمن وشواهده الحالة أمام الأعين، وهنا تبدو المرأة المحبوبة صورة جديدة تتسم بالدوام والتحول والحضور الرمزي. والثاني المكان لا بوصفه قطعةً من الأرض، بل بوصفه وعاءً يحتضن أشياء كثيرة وكائنات متعددة كل منها له حضور دال علىٰ بثينة.

ولن يتاح لنا فهم هذا النص وخاصة محورية المرأة فيه إلا بربطه بما يخالفه في التوجه نحو المرأة وصورتها. وهنا سوف أستعين بنصين آخرين أحدهما لأعشىٰ قيس (صناجة العرب) والآخر لعمر بن أبي ربيعة. الأول من أعلام الشعراء قبل الإسلام، كان مولعًا باللذة الحسية التي تجسدها المرأة والخمر. والثاني من أعلام شعراء الغزل المتفق عليه بأنه غزل حسي مخالف للاتجاه العذري وهو حجازي مثل جميل الذي توفي ٨٢هجرية وتوفي جميل ٩٢هجرية. أما نص الأعشىٰ فهو:

ودع هريرة إن الركب مرتحلُ وهل تطيق وداعًا أيها الرجلُ

وأما نص عمر فهو:

قال لي صاحبي ليعلم ما بي أتحب القتول أخت الربابِ؟!

واستدعاء المخالفة هنا ضروري؛ للرد علىٰ الزعم المستقر في أذهان فريق من الباحثين ومفاده أن الشاعر العذري كانت نظرته للمرأة مغايرة تمام المغايرة للشاعر غير العذري حين يصف محاسنها الجسدية.

ولن يكون تناولنا لهذا النص تناولًا تاريخيًّا، بل تناولًا نصيًّا لا تغيب عنه فكرة التقاليد ولا الإطار الثقافي الذي يصنع الدلالات ويفسرها. فأنا من المؤمنين بأن لغة الشِّعر لا تبوح بأسرارها إذا تجاهلنا الإطار الثقافي وما يتضمنه من الظرف الاجتماعي.

وسوف يتضمن تحليلنا هذا النص البعدين المذكورين آنفًا وهما البعد الزمني والبعد المكاني عبر وسيط مخادع كل المخادعة هو اللغة، وعلىٰ الأخص لغة الشِّعر التي وإن أشارت إلىٰ الوجود، فهي تصنع وجودًا مخالفًا لا صلة بينه وبين سابقه إلا الشبه العابر.

-٢-

تجتمع النصوص الثلاثة علىٰ موصوف واحد هو المرأة وهو موصوف غير مستقل عن ذات الواصف، بل هو متعلق بها ومستقر بداخلها، ولكن علىٰ أنحاء مختلفة حسب الموقف الوجودي من المجتمع الحاضن وتحديدا الكيان الأهم وهو القبيلة بوصفها منتجة التقاليد وراعيتها في الوقت نفسه، وبوصفها الغطاء الاجتماعي الذي يستمد منه الفرد قدرته علىٰ الحركة والتفاعل أو القاعدة الثابتة التي يتمرد عليها علىٰ نحو ما صنع الشعراء الصعاليك. كما لا ننسىٰ تأثير الغطاء الأكبر -أعني سلطة الدولة- بعد انتقال عاصمة الدولة من المدينة إلىٰ دمشق واستقرار النظام الأموي علىٰ دعائم لم تكن راسخة رسوخ دعائم العباسيين مثلًا، وذلك بعد الدراما الأعنف التي أسفرت عن مقتل علي وبنيه وقهر كل المناوئين وإغراق الحجاز -وهي المهد الأول لمبادئ الدين الوليد- فيما كان فيه قبل الإسلام من ترف ولهو وغناء وطرب. فالدولة الناشئة كانت تخشىٰ من أبناء الرؤساء في الحجاز من أن ينصرفوا عن حياة الفراغ إلىٰ حياة الجد والطموح، فليس في جدهم وطموحهم أمان للدولة الجديدة[٣١]

(٣١) انظر العقاد/ ٢٠١٢/ ص٨.

فالأعشىٰ القيسي البكري هو ابن الشِّعر العربي الذي كان مغرمًا بالخمر والمرأة والفروسية، وهو حفيد امرئ القيس من حيث النسب الشِّعري ومن حيث القلق الوجودي إزاء الموت والحياة وما بعد الموت.

صدت هريرة عنا ما تكلمنا　　　جهلًا بأم خليد حبل من تصل

أن رأت رجلا أعشىٰ أضر به　　　ريب المنون ودهر مفند خبل

(٢) حسين/ طه وآخرون / ٢٠٠١/ ص٣٣.

وللنساء في عالمه الشِّعري الافتراضي حضور كبير لم تكن هريرة هي المرأة الوحيدة فيه ولا الأولىٰ فقد ذكر معها (ليلىٰ، ميثاء، قتيلة، سعاد، سمية، هند، ريا، عفيرة، جبيرة)، ومع ذلك "خلت حياته من النساء بعد اضطراره إلىٰ طلاق زوجته التي لم يبق له منها إلا ابنته الوحيدة" [٣٢] .

وعمر ابن أبي ربيعة هو الشاعر المخزومي ابن بيئة الحجاز التي استأنفت سيرتها الأولىٰ في اللهو والمجون. وعادة الظرف المأثور في عرف أولىٰ النعمة أن يصبحوا ويمسوا بين المنادمة والمسامرة وأحبها وأشيعها حديث الغزل ووشايات الغرام[٣٣].

ولم يكن جميل ابن بيئة مختلفة عن بيئة عمر بن أبي ربيعة إلا في درجة التطور المادي والاجتماعي وهي الوجه الآخر من بيئة الحجاز أعني البادية التي لم تنغمس في كل ما انغمس فيه الحجازيون المترفون ولم تكن تمثل تهديدًا للبيت الأموي في دمشق، ولكنها عاشت تحتفظ بأمرين الأول ما ورثته من تقاليد اجتماعية تحرص كل الحرص علىٰ مكانة المرأة بوصفها رمزًا للعفة والكرامة والعزة، والثاني رغبتها الشديدة في الثناء عليها والفخر بأيامها والحديث عن مواطن عزتها وجمالها. ومن هنا لم تكن تمانع -إلا ممانعة ظاهرية- في أن يتحدث الشعراء عن جمال المرأة وعزتها ومنعتها علىٰ طالبيها. لذا تحدث كل الشعراء العذريين عن المرأة الوحيدة في حياة كل شاعر منهم حديثًا يبدو

(٣٢) رزق/ صلاح / ٢٠٠٩ / ص٤٥٥ / الجزء الثاني.
(٣٣) العقاد/ ص١٠.

واحدًا من حيث عناصره وآفاقه مع اختلاف زمن كل شاعر منهم ومكانه واختلاف المرأة التي تعلق بها عن الأخرىٰ. ونظرًا لسطوة التقاليد الاجتماعية التي تحظر زواج المرأة ممن تحدث عنها ولن يتحدث عنها إلا الشعراء، فقد انتهت قصص الشعراء العذريين نهاية واحدة وهي الحرمان الذي فجر ينابيع الشِّعر التي علت بالمحبوبة المفارقة جسدًا إلىٰ أسمىٰ الصور ودرجات السمو الأخلاقي والعاطفي. ولكن هذا الحرمان الأبدي لم يَعْنِ إلا مزيدًا من القرب والائتناس بالجسد ومعالمه في فترة من فترات تحول هذه العلاقة بين الشاعر العذري والمرأة التي أحبها، فوصف الجسد ومفاتنه وروائحه كما وصف النفس وأطوارها والعاطفة وتقلباتها. ولأنه لم يَرْوِ ظمأه من هذا الجسد فقد تمثله في صور عديدة هي التي يمكن أن نقول علىٰ أساسها: إن الشاعر العذري مثل الشاعر غير العذري وصف جسد المرأة كما وصفه غيره وإن اختلفت الدوافع والمنطلقات كما اختلفت البيئات والأزمان.

فالأعشىٰ مغرم بهريرة غرامًا كبيرًا وهو ابن أرض اليمامة. لا يرىٰ المرأة في معرض من التبذل والإسفاف مع أنها واحدة من نساء كثيرات يشغله جمال الجسد، فيصوره جمالًا راقيًا صافيًا يزهو بقسماته المائزة كما يزهو بحركة المرأة الرشيقة المتثاقلة ويركز علىٰ موقعها بين النساء الجميلات من جاراتها وعلىٰ ما يضوع منها من روائح وما تتزين به من حلي. مع أن الأعشىٰ لم يكن كما قال إلا واحدًا من عشاق هذه المرأة:

علقتها عرضا وعلقت رجلًا ... غيري، وعلق أخرىٰ غيرها الرجل

وعلقته فتـاة ما يحـاولها ... من أهلها ميت يهـدي بها وهـل

وعلقتني أخيرىٰ ما تلائمني ... فاجتمع الحـب، حب كـله تبـل

(١) رزق/ صلاح / ٢٠٠٩/ ص٤٤٨.

أما عمر فلم يكن كالأعشىٰ أو جميل، مع أن الأعشىٰ كان مغردًا بين النساء يسعد بإقبالهن ويشقىٰ بإعراضهن، فعمر لم يكن مقهورًا ولا محرومًا، ولم يُعانِ من عطش الرغبة في النساء، فقد تربىٰ في حجورهن ونشأ في بيت نعيم ورخاء وسطوة وجاه وكان

مشغولًا بذاته أكثر من انشغاله بغيره وأدرك أن المجتمع الحجازي قد امتلأ بالنساء المجتلبات من جنسيات عديدة وصرن في ملك اليمين مجالًا ميسورًا للمتعة والغزل والترفيه، وقد جنىٰ هذا التحول علىٰ المرأة في المجتمع الحجازي وأقصد المرأة المترفة من الحرائر، فاتجه عمر بغزله الرقيق إلىٰ كسر المحظور أي إلىٰ التغني بالمرأة الحجازية الجميلة وتصوير مشاعرها، كأنه بمسلكه هذا كان يعيد الاعتبار للمرأة المصونة ويلفت الأنظار إليها بعدما خرجت إلىٰ مجالس الغناء والسمر والعلم غير أنه ظل مشغولًا بنفسه وجعل المرأة مشغولة به ولا يأبه بمن تصد عنه؛ لأن أخرىٰ تنتظر اللقاء به يقول:

سلام عليها ما أحبت سلامنا وإن كرهته فالسلام علىٰ أخرىٰ

ومع أن عمر لم يكن كاذبًا في موقفه ولا مدَّعيًا في مشاعره، فإنه لا يجوز أن نعده من الشعراء العذريين ولا من شعراء الخمر والنساء مثل الأعشىٰ، ولا أن نعد المرأة التي شُغف بها ودار عليها شِعره امرأة من بائعات الهوىٰ ولا من نساء المتعة. والفرق بينه وبين العذريين ليس في التعدد والتوحد، ولكنه فرق جوهري في النظر إلىٰ الجمال والحياة بعامة. إنه رجل يحب الحياة ويحب الانشغال بها والتلذذ بكل ما فيها حتىٰ وإن كان مؤلمًا. وقد توفر لديه ما كان يشغل غيره الليل والنهار وهو الوفرة في الرزق والمنعة في الأصل ولم يشغل عمر نفسه بشيء من اضطرابات زمنه: الخلافة والولاية والاختلاف حول الكبائر وحياة ما بعد الموت. لم يكن يرىٰ الحياة إلا امرأة جميلة لها وجوه متعددة وروائح تغري الحواس بتتبعها **"فدل عليها القلب ريًّا عرفتها لها"** "فكان قلبه طوع حواسه لا يخالفها ولا يعصاها أبدًا" [٣٤].

وكان يكفي أن يرىٰ جمال المرأة ليخلع عليها ما شاء له الشِّعر من الصور الرائعة الخلابة، وليجد بها ما شاء له الحب من وجدٍ لا حدَّ له. ولكنه لم يكن يلبث أن يقول هذا الشِّعر حتىٰ يحب امرأة أخرىٰ جديدة حبًّا لم يكن له بمثله عهد، ولن يجد سبيلًا للانصراف عنه.. فالنساء كن مفتونات به، ولا يكاد يقف عند مظهر من مظاهر الجمال

(٣٤) حسين/ طه/ ١٩٧٦/ ص١٥.

حتىٰ يخلبه مظهر آخر، ولا يكاد يسمع ثناء امرأة حتىٰ يستهويه ثناء امرأة أخرىٰ، فكان طمعه متصلًا وأمله لاحد له"(٣٥).

وإنسان كهذا لا يشبع من الحياة ولايمل منها ولايسأم مهما مضىٰ به قطار العمر، لذلك يصح علىٰ شِعره ما ورد في الأغاني: "إن لشعر عمر لموقعًا في القلب ومخالطة للنفس ليس لغيره. ولو كان شِعرٌ يسحرُ، لكان شعر عمر". (٣٦).

والمرأة التي تستطيع التصدي لمثل هذا المحب المغرم بالحياة لن تكون إلا امرأة حضرية تعتلي قمة الهرم الاجتماعي مشغولة بجمالها وبمعجبيها وغزواتها وأترابها انشغال المترفات بأسباب النعيم ومنه الإنصات لنداء القلب الذي لايثبت علىٰ حال ولا يشبعه إلا مزيد من الشوق.

والشاعر العذري كصاحبته أشبه بمَن صحا من نومه، فوجد نفسه وحيدًا والحياة فارغة إلا من امرأة ليس غيرها تخايله بكل أسباب الحب وتمنيه وإلا من رجل يعيش علىٰ انتظار نوالها أو عطفها عليه أو نظرة منها أو كلمة تواسيه في محنة الوحدة والعزلة والقهر والحرمان.

فأفنيت عيشي بانتظاري نوالها وأبليت ذاك الدهر وهو جديدُ

(٤) حسين/ طه وآخرون٢٠٠١/ ص١٣٩.

في ضوء كل ما سبق اختلفت هذه النصوص الثلاثة وإن اتفقت علىٰ تصوير المرأة، واقتربت من مثال واحد وهو " تداخل ما هو حسي من أوصاف المرأة بما هو أخلاقي نفسي"(٣٧) وراح كل شاعر يرسم صورة هي أقرب للمثال المأمول وأبعد عن الواقع المبذول علىٰ نحو ما سوف نرىٰ.

(٣٥) حسين/ طه/ ص١٥ وانظر دكاش/ نضال/ ٢٠١٢/ ص١٦ وما بعدها.
(٣٦) الأصفهاني/ بدون تاريخ/ ص٤٨/ ج١.
(٣٧) رزق/ صلاح/ ٢٠٠٩/ ص ٤٥٥.

ولكن هذه الصورة التي نسجتها النصوص الثلاثة للمرأة كانت صورة -كما قلنا في صدر حديثنا- من إنتاج الزمن وإنتاج المكان. ومقولة الزمن مثل مقولة المكان مقولة حاضرة في كل نشاط إنساني وهي بالدرجة الأولىٰ وعاء الفعل الإنساني مهما كانت درجته أو كان نوعه. وهذه المقولة أقرب إلىٰ الفنون والآداب من حيث طبيعة كل منهما ووظيفته، وهي أخص المقولات بفن الشِّعر. والشعراء الثلاثة الذين نخصهم بحديثنا هنا معنيون بشأن المرأة من حيث كونها مثالًا جميلًا تتجلىٰ فيه كل صفات الحسن الإنساني والطبيعي وتتعلق به عواطفهم التي تبدو جلية في لغتهم الشِّعرية.

والعاطفة ليس لها تجسيد وهي بعيدة عن الزمان والمكان اللذين يحملان وجودها الفاعل في ذات صاحبها، والشِّعر تقييد لهذا الوجود واستدعاء له في آن واحد. والمكان -في شِعرنا العربي- ذو دلالة بليغة. فالطلل مكان، والربع مكان، والجبل مكان. وهي أمكنة فارقت ما يماثلها من الأمكنة الأخرىٰ حين صارت أمكنة ذات خصوصية إنسانية ووجدانية قيدها الشِّعر واستدعاها الشعراء بعد فراق أهلها أو بعد أن حيل بين الشاعر وبين المرأة التي تعلق بها، فأصبح المكان محط الذكريات وملتقىٰ الزمن الذي اقتصر عنده علىٰ الماضي والحاضر[٣٨].

وفي حالة الشِّعر العذري تعلو قيمة المكان ووظيفته دلاليًّا. فجبل التوباد مثلًا عند المجنون بما يحمله من شجون، ويطويه من ذكريات، ينهض بدور استبدالي بعد استحالة لقاء المجنون بليلىٰ:

وأجهشت للتوباد حين رأيته ... وهلل للرحمن حين رآني

وأذريت دمع العين لما رأيته ... ونادىٰ بأعلىٰ صوته ودعاني

فقلت له أين الذين عهدتهم ... حواليك في خصب وطيب زمانِ

فقال مضوا واستودعوني بلادهم ... ومَن ذا الذي يبقىٰ علىٰ الحدثانِ

(٢) المجنون/ قيس/ بدون تاريخ/ ص٢٧٥.

(٣٨) يوسف/ أحمد/ ٢٠٠٤/ ص٥٠-٥١.

-٣-

مع أن نص جميل الذي بين أيدينا نص كما ورد في ديوانه وكتب تاريخ الأدب من نصوص الغزل العذري، فإنه يذكرني بنص البحتري الشهير في وصف إيوان كسرىٰ:

صنت نفسي عما يدنس نفسي وترفعت عن جدا كل جبس

(١) حسين / طه وآخرون٢٠٠١/ ٢٥٨.

وقد بدأ البحتري قصيدته بحديث ذاتي شجي مؤلم يبث فيه شكواه من تحول الزمن وتقلب الأحوال وتبدل مواقف الرجال إلىٰ أن يصل إلىٰ قوله:

وكأن الزمان أصبح محمو لا هواه مع الأخس الأخس

ووجه الشبه بين النصين –عندي- أن جميلًا والبحتري قد آثرا الرحيل ومغادرة المكان طلبًا لمكان جديد قد يكون عوضًا عن المكان القديم. فقد رحل جميل هربًا بحبه، ورحل البحتري هربًا من كيد الكائدين وتربص المتربصين. ولكن رحلة كل منهما لم تكن إلا ابتعادًا عن مكان لم يبتعد في الحقيقة عنهما. فقد ظل وادي القرىٰ راحلًا مع جميل حيث رحل كما ظلت الشام الوطن المفقود بعد أن رحل البحتري عن بغداد إلىٰ بلاد فارس.

ورحلة الشاعرين ليست رحلة في المكان فقط، بل هي حقيقة الأمر رحلة في الزمان أيضًا. وقد بدأ البحتري رحلته بعد عشرة أبيات من مطلع قصيدته بقوله:

حضرت رحلي الهموم فوجهـ ت إلىٰ أبيض المدائن عنسي

أتسلىٰ عن الحظوظ وآسىٰ لمحل من آل ساسان درس

ولكن رحلة جميل لم تكن رحلة استغرقت بعض الوقت ثم عاد كما عاد البحتري إلىٰ بغداد، ولم تكن رحلة جميل طلبًا للتسلي عن الحظوظ والتماس العبرة من أحداث الزمن، بل كانت رحلة أشبه برحلة المنفي من الشعراء أو ذوي الحساسية المرهفة لم تفارقه أبدًا لا صورة المكان الذي رحل عنه ولا صورة الناس الذين عاش

معهم فيه ولا صورة بثينة، ولم تفارقه بالضرورة صور الزمن الماضي الذي عاد حاضرًا وبقوة في الزمن الحاضر يزاحمه وينفيه.

وارتحال جميل من بادية الحجاز إلىٰ مصر ارتحال من الصحراء إلىٰ بيئة مدنية حضرية لم تستطع أن تنسيه **"وادي القرىٰ"** ولا **"الربع"** ولا **"برقاء ذي ضال"** ولا **"الثنايا"** ولا **"البقر الوحشي"** ولا **"الربرب"،** ولا أن تنسيه **"أيام الصفاء"**، ولا أمنيته في أن **"يعود الدهر"** ولا قول بثينة **"أمصرَ تريد؟"**. لقد استقرت الصحراء في القلب من الشِّعر العربي القديم (٣٩) واستقرت في قصيدة جميل كما نرىٰ بمكانها وزمانها وأخلاقها وطباعها، وكونت كل هذه العناصر صورة بثينة المرأة الجميلة. والسؤال هنا: علىٰ أي نحو تكونت هذه الصورة؟ وما صلتها التاريخية ببثينة المرأة التي عاشت المحنة مع جميل، ولكنها في نهاية المطاف استجابت لمنطق العرف الاجتماعي السائد فتزوجت رجلًا غير جميل وهو يعرف أنها لا ترغب فيه ولا تألفه ولا يألفها، ولكن منذ متىٰ كان لنبض القلب اعتبار؟ ومنذ متىٰ كان للاختيار مهما تكن عواقبه قيمة في مجتمع الصحراء أو مجتمع المدينة؟

ولأن جميل غادر **"وادي القرىٰ"** إلىٰ غير رجعة، فلم يعد له من أمل في بثينة إلا استرجاع الزمن. وهذا الاسترجاع جاء -علىٰ امتداد القصيدة- حوارًا مرةً يشبه الحوار الفردي= المناجاة أو المونولوج، ومرة أخرىٰ حوارًا ثنائيًّا بينه وبين بثينة وهو حوار تخيلي أو افتراضي.

١- ومن صور هذا الاسترجاع -المناجاة- ما جاء في بداية القصيدة

ألا ليت أيام الصفاء جديدُ ... ودهرًا تولىٰ يا بثين يعــودُ

فنغنىٰ كما كنا نكون وأنتم ... صديق وإذ ما تبذلين زهيدُ

(١) حسين/ طه وآخرون/ ٢٠٠١/ ص ١٣٨.

(٣٩) الحلاق/ بطرس وآخرون/ ٢٠١٤/ ص٦٩

استرجاع أيام الصفاء، ودهر يعود بعدما تولىٰ ليكون كما كان وكما كانت بثينة. هذا الزمن الذي يسترجعه كان زمنًا بعيدًا عن الرقباء وعن المراقبة.. وكأن أمنيته ارتداده إلىٰ الوراء في سن الصبا وتفتح العواطف وغفلة الأعين. لذلك يصف هذا الزمن بالصفاء ويصف أيامه بالجديد وهذه الصفة للأيام نادرة في أساليب العربية، فالأيام مؤنثة وليست مذكرة ثم تحضر بثينة في هذا السياق الاسترجاعي علمًا علىٰ سبيل التصغير ويحضر عطاؤها القليل **"وإذ ما تبذلين قليلُ"**، لتكون الصورة علىٰ هذا النحو مكونة من جميل في سن الصبا، والأيام الملائمة لسن الصبا وبثينة الصديق وعطاؤها القليل مقترن بضمير الخطاب الجمع الموجه للمفرد الدال في هذا السياق علىٰ الإجلال.

١- ويكتمل هذا الاسترجاع أو الارتداد إلىٰ الوراء بمشهد آخر متأخر عن الزمن السابق. هذا المشهد المحوري في القصيدة هو مشهد الرحيل والوداع:

وما أنس مِ الأشياء لا أنسَ قولها وقد قربت نضوي: أمصرَ تريدُ؟

ولا قولها: لولا العيون التي ترىٰ أتيتك، فاعذرني. فدتك جدودُ

خليليَّ، ما أخفي من الوجد ظاهرٌ ودمعي بما أخفي الغداة شهيدُ

وهو يتشابه مع مطلع قصيدة الأعشىٰ وهو:

ودع هريرة إن الركب مرتحلُ وهل تطيق وداعًا أيها الرجلُ

وداع الأعشىٰ هريرة وداع آني في اللحظة ذاتها التي فرضت عليه أن يكون أحد أطراف هذا المشهد الموجع وهو ارتحال الركب وهريرة فيه، ولكن الأعشىٰ يفيق من مفاجأة لحظة الوداع ليسأل سؤاله الصعب **"وهل تطيق وداعًا أيها الرجل؟"**. أما مشهد جميل فليس آنيًّا ولا لحظيًّا، بل هو مستقر في أعماق الذاكرة وعين القلب التي لا تنام. وقد عاش جميل هذا المشهد بكل تفاصيله ولم يكن ركب بثينة مرتحلًا، ولكن جميل هو المرتحل الوحيد اضطرارًا وحوله العيون تراقب ولا تشارك لحظة الوداع مثل الأعشىٰ وتنتظر ماذا يصنع الصديقان "بثين وجميل". أما بثينة، فكان سؤالها عن وجهة الارتحال مثل سؤال الأعشىٰ عن قدرته علىٰ التوديع. سؤالان كاشفان عن ضعف

المودع والمرتحل. وهذا ما جعل جميل يصوغ الشطر الأول بأسلوب الشرط الحصري **"ما أنس م الأشياء لا أنس قولها"**، ثم الجملة الخبرية المؤكدة **"وقد قربت نضوي"** كأنها جملة اعتراضية بعد هذا الأسلوب.

في هذا المشهد تقترب بثينة من الراحلة مع علمها بأعين الرقباء وتلاقىٰ الوجوه وترتسم ملامحها الانفعالية في الذاكرة فلا ينساها جميل، ولا تنساها بثينة التي ما زالت أسيرة للأعراف والتقاليد وسلطة الثقافة السائدة. ومما يدل علىٰ فعل الاسترجاع واستحضار الزمن الماضي ليحل محل الزمن الحاضر الأسلوب الخبري الذي شمل البيت الثالث كله "خليلي ما أخفي من الوجد ظاهر.."، فقد استخدم الشاعر صيغة النداء **"خليلي"** كما استخدم الفعل المضارع وما سبقه من الصلة **"ما أخفي"** وبموازاته **"بما أخفي"** للدلالة علىٰ الزمن الذي مضىٰ يؤكد ذلك الظرف "الغداة" هذا الظرف ظرف معرف بـ"أل" العهدية هنا وهو دال علىٰ وقت الرحيل وهو ما بين الفجر وطلوع الشمس. وفي لحظة الوداع لم يعد هناك مبرر للتجلد أو إخفاء التأثر والانفعال، ولعل مجيء البيت الثالث من هذا المشهد منفصلًا عن البيتين السابقين غير معطوف عليهما يؤكد ما نذهب إليه.

٢- ومن صور الاسترجاع أيضا الحوار الثنائي بين جميل وبثينة وهو حوار لا يركز علىٰ حدث الوداع والارتحال، ولكنه يستحضر صورة بثينة كاملة كأنها بجواره يبثها ما به من الوجد وتبثه ما بها من الوجد والشوق ويكشف عن الصفات العاطفية التي ميزت المرأة المحبوبة عند العذريين، فهي امرأة ودها قليل، وقادرة علىٰ إخفاء عواطفها وحريصة علىٰ وقارها، كما يكشف هذا الحوار عن تعلق جميل بها وانتظاره القليل منها وعن أبدية هذا الحب وندرة فرص اللقاء بين العاشقين وفناء العمر دون نوالها. يقول جميل:

إذا قلت: ما بي يا بثينة قاتلي ... من الحب؟ قالت: ثابت ويزيدُ

وإن قلت: ردي بعض عقلي أعش به ... مع الناس، قالت: ذاك منك بعيدُ

فلا أنا مردود بما جئت طالبًا ... ولا حبها فيما يبيدُ يبيدُ

جزتك الجوازي يا بثين مـــلامة إذا ما خـلـيل بـان وهو حمـيدُ

وقلت لها: بيني وبينـك فـاعـلمي مـن الله ميثـاق لـه وعهـودُ

وإن عروض الوصل بيني وبينـها وإن سهـلتـه بالمـنىٰ لصـعودُ

فأفنيت عيشي بانتـظار نوالـها وأبليت ذاك الدهـر وهو جـديدُ

في هذه الأبيات السبعة نجد أن صيغة الحوار تبدأ بفعل القول من جميل وتنتهي بالرد من بثينة، ويدور هذا الحوار علىٰ فكرة التعادل في تحمل تكاليف الهوىٰ ويصل إلىٰ استحالة تحقيق هذا التعادل أو المساواة منتهيًا إلىٰ مزيد من بخل بثينة وإعراضها عما يريد، ومع ذلك يشعر بالسعادة والرضا.

نلمس ذلك من الأبيات التي جاءت خلال الحوار علىٰ صورة دعاء لبثينة أو صورة إخبار عن حال جميل أو إخبار عن حال الوصل بينهما أو عن استسلام جميل لما آل إليه.

فصيغ الحوار المشار إليها وردت في البيت الأول والثاني، وفي البيت الخامس ورد فعل القول ولكنه كان دلاليًّا أشبه بالوصية منه بالحوار. وتفصيل ذلك أن حب جميل بثينة بلغ حدًّا عنيفًا من الأسىٰ والحرمان عبر عنه بالقتل وهو يفصح لها عن ذلك لعله يظفر بما يهدئ من عنف هذا الحب ولكن الرد أن حبها ثابت علىٰ ما هو عليه بل يمكن أن يزيد. ومن مظاهر عنف هذا الحب أنها سلبت عقله ولم يعد يدري كيف يعيش بين الناس مسلوب الإرادة والعقل والأمل في استرداد عقله كالأمل في الوصل حلم بعيد المنال. ولما أحس بفقدان الأمل أعلن أنه لم يسترد عقله ولم يفنَ هذا الحب ولا أصابه البلىٰ. وفي حالة كهذه لا يشعر المحب إلا بالتلف والخسران. ولكن جميل يزداد سعادة كلما ازداد شقاء ويعبر عن سعادته بالدعاء الجميل لمن أشقاه وهي بثينة. وهذا هو البيت الخامس الذي جاء متخللًا هذا الحوار العجيب علىٰ صورة جملة من جمل الدعاء تبدأ بالفعل الماضي الدال علىٰ وقوع الحدث ثم بالنداء والترخيم "يا بُثين"، ثم في النهاية اتصال هذا الدعاء واستمراره بما تفيده إذا وما الظرفية **"إذا ما خليلٌ بـان وهْـو حميدُ"**.

ولعلنا نلاحظ أن الجملة الأخيرة تضمنت فعل " **بان** "بمعنىٰ رحل أو فارق أو انكشف وظهر وجملة الحال " **وهو حميد**" وصاحب الحال هو " خليل " المقصود به جميل الذي يستحضر مشهد السفر أو الرحيل وما ينطوي عليه هذا السفر من البين والفراق ويشعر أن في قلبه ملامة لرفيقته التي أسلمته إلىٰ هذا المصير. ودلالة فعل القول في البيت الخامس أشبه كما قلت بالوصية منه بالحوار. والوصية في موقف السفر أليق وبين هذين الرفيقين ألزم وهو يوصيها بما بينه وبينها من عهود ومواثيق من الله. وفي نهاية هذا المشهد يعلن استسلامه في البيتين الأخيرين لما أصابه من صعوبة الوصل وندرته وما أمضاه في انتظار نوالها.

والرابط بين هذه المشاهد رابط زمني دال علىٰ ما مرت به هذه السيرة من "**أيام القلب**"، فالمشهد الأول توقف عند الزمن الأول: زمن الصبا والصفاء وغفلة الأعين وطراوة العاطفة والمشهد الثاني من مشاهد الاسترجاع أو الارتداد إلىٰ الوراء هو المشهد المحوري ويمثل فترة زمنية متأخرة من "**أيام القلب**" عن سابقه وهو مشهد الرحيل أو الوداع الذي فجر كل ينابيع الألم والأسىٰ واقتربت فيه بثينة اقترابًا كبيرًا من جميل وتأججت فيه المشاعر التي تجلت علىٰ الوجوه فحفظتها الذاكرة التي استرجعت حوارًا حيًّا بين جميل وبثينة، وهو ما حدث في المشهد الثالث الذي حفل بمستويات ثلاثة: الحوار في شؤون الهوىٰ، الدعاء والوصية ، الاستسلام لقدرية هذا الحب الأبدي.

هذه المشاهد بما فيها من تعدد الصور والمواقف، صورت بثينة صورتها التي أرادها جميل وليست التي رآها الناس ووصفوها. وصورة بثينة التي أرادها جميل هي التي بقيت وامحت الصورة الأخرىٰ، وهي صورة بالتأكيد لم تفارق زمن الصحراء أقصد الزمن الاجتماعي. فمع أن بثينة لا تخفي حب جميل ولا تنكره، فإنها بخيلة في ودها وفي التعبير عنه وشحيحة اللقاء بمن تحب علىٰ الرغم من عواطفها العارمة، وسعيدة بغرام جميل بها وبحديثه اللاهب عنها وذيوع صيتها في كل الآفاق. وهي في ذلك تستوي مع كل أنثىٰ تحب الثناء ولا تبدي رضاها عنه، كأنها بذلك تطلب المزيد.

وهي تعلم أنها قد ملكت قياد جميل فلن يبعد عنها إلا بالموت، وحتىٰ الموت لن يبعده عنها فهما سيجتمعان في القبر بعد أن أحال بينهما الرقباء في الدنيا.

- ٤ -

بثينة هذه هي التي استدعاها جميل في كل الأماكن التي جمعت بينهما علىٰ نحو ما جمع جبل التوباد بين ليلىٰ ورفيقها قيس عندما استحال الجمع بينهما. وقد حضرت الصحراء في مشهد جميل وبثينة في عدة صور:

الأولىٰ- **صورة وادي القري:**

ألا ليت شِعري هل أبيتن ليـــلة بوادي القرىٰ.. إني إذنْ لسعيدُ

وهل أهبطن أرضًا تظل رياحها لها بالثـنايا القـــاويات وئيدُ

وهل ألقين سعدىٰ من الدهر مرة وما رث من حبل الصفاء جديدُ

وادي القرىٰ هو أحد الوديان التي نشأت في صحراء الحجاز شمالي المدينة، ويبدو أنه كان واديًا كبيرًا لعلة التسمية بهذا الاسم، إذ ضم عددًا كبيرًا من القرىٰ المتجاورة. والحنين للأماكن في الأدب العربي القديم تقليد متبع في شعرنا القديم والوقوف علىٰ الأطلال، وبكاؤها خير دليل علىٰ ذلك. ومن الشعراء الذين أسسوا فن الحجازيات الشريف الرضي الذي تغنىٰ بكثير من الأماكن الحجازية، منطلقًا من عاطفة دينية خالصة موجهة إلىٰ الأماكن الحجازية والدينية منها علىٰ وجه الخصوص. والسمة المُسيطرة علىٰ الحجازيّات هي ذكر الفراق والبَيْن، هذا الفراق قد يكون من خلال الرُّكبان، أو البُعد عن الأماكن المقدّسة أو وداع الأحبّة، وحالة الفراق هي سمةٌ من سمات العذريّة ولا تخلو الحجازيّات من الطابع البدوي" (١) الحب العذري نشاته وتطوره الجواري/ أحمد. والذي يقرؤها يجد أنّه يعود "إلىٰ قصائد قيس وجميل، وينتقل مع ركب الظاعنين من مكانٍ إلىٰ مكان عبر الصحراء الواسعة، وبين مدنها وواحاتها حيث تمَّت مواعيد الغرام العفيف في تلك الأماكن الحجازيّة"(٢) الحب العذري نشاته وتطوره .

ووادي القري مثل دار عبلة "بالجواء"، يلح عليها عنترة في طلب التكليم، ويدعو لها بالنعمة والسلامة.

يا دار عبلة بالجواء تكلمي وعمي صباحًا دار عبلة واسلمي

(١)رزق/ صلاح/ ٢٠٠٩/ ص٣٦٩/ ج١.

والحنين لوادي القرىٰ ليس مجرد حنين للمكان، بل هو حنين لمَن كانوا في المكان وأضفوا عليه قيمة وأثرًا في النفس والوجدان ما كان يمكن أن يتجدد ويعتاد صاحبه لو لم يرحل عن أحبائه أو يبتعد أحباؤه عنه قسرًا كما حدث لجميل الذي لم تنسه الحياة والإقامة في مصر وادي القرىٰ الذي صار ذاكرة حافظة لزمن مضىٰ كانت فيه بثينة بهجة المكان وأنسه. وهذا ما دعاه إلىٰ هذا الاستهلال الممزوج بالتمني **"هل أبيتن ليلةً بوادي القرىٰ؟"** وجواب هذا التمني البعيد لو حدث **"إني إذنْ لسعيدُ"**.

وأمنية جميل أمنية مثالية خالصة كما هي بثينة في نظره امرأة ليس لها مثيل حين يأمل أن يعود الزمن ليعيش في أرض هي البادية في الصحراء خالية تعزف فيها الرياح من كل جانب لا يكون معه إلا بثينة والزمن الأول من حبهما العذري **"وما رث من حبل الصفاء جديدُ"**: ويختم جميل هذه الصورة من صور حضور الصحراء في شعره بقوله:

وقد تلتقي الأهواء من بعد يأسةٍ وقد تطلب الحاجات وهي بعيدُ

هل هناك "أهواء" تلتقي؟ ومع مَن تلتقي الأهواء؟ وما الحاجات التي يطلبها وهي بعيد؟ لغة جميل في هذا البيت لغة احتمالية مع أنه يتحدث عن أمنيات أو قل أحلام لن تتحقق وهو يدرك صعوبة تحققها بعد أن أضاف الارتحال مسافات جديدة من البعد المكاني علىٰ الأقل، ولكن يظل القرب الوجداني من المكان الأول ومن ساكنته هو نافذة الشروع في إمكان التقاء الأهواء ولو بعد يأس وقضاء الحاجات وهي بعيدة. كما يمكن لنا أن نقول إن جميل -وأمثاله من العذريين- بعد أن ضاق عليهم المكان وضاق بهم الزمان، شرعوا في بناء صورة أخرىٰ للمكان هي الصورة الذاتية التي تتحدث أمنية جميل عنها "وادي القرىٰ" والأرض الوعرة الخالية التي تعزف فيها الرياح، كما شرعوا في بناء صورة ذاتية للزمان. وبهاتين الصورتين اقتربت الأمكنة كما

اقتربت الأزمنة وظلت صورة المرأة رفيعة المثال خالصة نقية واختلفت اختلافًا كليًّا عن الصورة التاريخية للمرأة كما رآها الناس وكما حفظت ملامحها الروايات. وهذا ما يمكن رؤيته في الصورة الثانية.

والصورة الثانية- **صورة الراحلة:**

وهل أزجرن حرفًا علاة شملة   بخرق تباريها سواهم سودُ

علىٰ ظهر مرهوب كأن نشوزه   إذا جاز هلاك الطريق رقودُ

في هذه الصورة لايتحدث جميل عن رحلة قطعها علىٰ ظهر راحلته ولا يصف وعورة الطريق وقسوة العوامل الطبيعية ولا يصف مصارعته للوحوش ولا ينوي أن يتحدث عن بطولة من بطولاته. ولكنه لا يزال في سباق الأسئلة المشروعة التي تمنيه بها النفس. ولعلنا نلاحظ الترابط النسقي بين الأبيات من "ألا ليت" حتىٰ البيت الأخير "علىٰ ظهر مرهوب" الرابط بينها هو حرف العطف "الواو"، ووظيفة الربط الدلالية ليست المخالفة علىٰ نحو {لِنُبَيِّنَ لَكُمْ وَنُقِرُّ فِي الأَرْحَامِ} (١) **آية ٥ من سورة الحج**. فالآية وردت فيها جملتان الأولىٰ منهما منصوبة بلام التعليل والثانية مرفوعة علىٰ الابتداء وبينهما الواو. فالواو في هذه الأبيات الخمسة تربط بينها ودلالة الربط التداعي الحر الذي يتطلب من صاحبه الإنصات لما يدور في داخله دون النظر إلىٰ الواقع المحيط به، ولذلك جاء البيت الأول في مركز بؤرة هذه التداعيات وقد ضم "وادي القرىٰ" الذي ارتبطت به الأماكن الأخرىٰ. وبدأت هذه الأبيات بـ"هل"، ومعروف أن جوابها منفي بمعنىٰ أنه غير متحقق وارتبطت بالاحتمال الذي دلت عليه "قد" في البيت الرابع.

ومن ثم، فإن الراحلة التي يصفها جميل بالضامرة والعظيمة، وإن كانت كلمة "حرف" تدل أيضًا علىٰ المهزولة كما يصفها بالسرعة "شملة"، والأرض التي تقطعها أرض قفر شاسعة تنخرق فيها الرياح، هذه الراحلة القوية العظيمة لا تتأكد قوتها في هذه الأرض القاسية إلا بدخولها في مباراة "تباريها" مع "سواهم سود"، والسواهم السود جمع من الإبل الضامرة القوية. وطريق هذه المباراة العنيفة غير المتكافئة (واحدة في

مواجهة المجموع) طريق مخوف نشوزه واضح للعيان والنشوز هنا ما خرج عن سواء الطريق السهل لسباق الإبل وهذا الطريق مليء بالمرتفعات الوعرة المفاجئة.

ولكن هل يتاح لجميل هذا السباق علىٰ نحو ما أراده ورسمه؟ وما هدفه من هذا السباق المخيف؟ ولماذا جاء السباق علىٰ نحو غيرمتكافئ؟ غاية السباق الفوز ببثينة، ولكن الفوز بها لم يتحقق وما لم يعلنه جميل أعلنه هذا السباق. فجميل كان في وادي القرىٰ وحيدًا مهابًا قويًّا منحدرًا من أصل اجتماعي عريق، وظل يراهن علىٰ الفوز ببثينة، ولكن وعورة الطريق وكثرة المناوئين (المتنافسين) حالوا دون ما أراد. فجميل في هذا السياق أشبه بناقته التي وصفها، ومناوؤه أشبه بالسواهم السود. يبدو أنه يرمز بهذا الحدث إلىٰ كل أشكال السلطة التي لم يستسلم لها وظل علىٰ عهده ببثينة حتىٰ وإن لاذت برجل آخر يعلم أنها لم تكن له(٢) انظر عليمات/ يوسف/ ٢٠٠٧/ وتفسيره الثقافي لدلالات الحوار. ولعل هذا ما جعل جميلًا -في إطار الاحتفاء بالمكان- يقدم لبثينة عقب هذه الأبيات السابقة صورة أخرىٰ مختلفة عن صورتها التي قدمها لها في الجزء الحواري من هذا النص. وهذه الصورة متناغمة مع صورة الراحلة كما قدمها جميل.

الصورة الثالثة- **بثينة وحيوان وادي القرىٰ:**

سبتني بعيني جؤذر وسط ربرب	**وصدر كفاثور اللجين وجيدُ**
فمَن يعط في الدنيا قرينًا كمثلها	**فذلك في عيش الحياة رشيدُ**
يموت الهوىٰ مني إذا ما لقيتها	**ويحيا إذا ما فارقتها فيعودُ**

ترتبط هذه الصورة بما قبلها من زاوية الراحلة المثالية التي تقتحم كل الأهوال وتسابق كل الرواحل السود في طريق وعرة. فبثينة في هذه الصورة ذات صفات مثالية مثل صفات الراحلة استمدها جميل من وادي القرىٰ وحيوانه. وإذا كانت الراحلة من جنس الحيوان وقد تفوقت عليه فإن بثينة من جنس الحيوان العاقل وهو الإنسان وقد استمدت صفات تفوقها من عالم الحيوان

وإن كان غير عاقل. ولننظر فيما نقول نجد أن بثينة تمتعت بعينين هما عينا جؤذر بعد أن أسقط جميل من التشبيه أداته وأضاف المشبه إلىٰ المشبه به فصار جزء منه وهذا دمج قوي بين جميلين هما بثينة والجؤذر.

ولكن الإضافة التي أحدثها جميل كانت إضافة نكرة لنكرة إمعانًا في الدمج وإشباع الوصف. هذا الجؤذر (ابن البقرة الوحشية) لا يزال صغيرًا -ليس كأمه-، ولافتًا للانتباه وهو يسير وسط قطيع من البقر الوحشي يتمتع بجمال العيون. وجمال عينيه لا يزداد إلا بجوار كل العيون الجميلة. هذه الصورة هي نفسها صورة الراحلة التي وصفها جميل بكل الصفات المائزة لها عن غيرها وازدادت رسوخًا عندما دخلت في سباق مع أمثالها. وكأن الجوذر وهو هنا بين القطيع من البقر الوحشي مثل الراحلة بين القطيع من السواهم السود. بثينة بهذا الجمال الحسي المستمد من حيوان وادي القرىٰ هي التي سبت جميل فصار أسيرًا لها. ولكن هذا الملمح الحسي الجميل يظل مبتورًا عن بقية الأجزاء الجميلة، لذا لم يكتف جميل فنظر إلىٰ جمال الصدر والجيد فلم يرَ فيهما من جمال إلا لون الفضة المستمد من الأواني الفضية المتداولة في بيئته.

هذه الصورة الحسية الواصفة لعيني بثينة وجيدها وصدرها، تكررت في موضع آخر من شِعر جميل حين وازن بين عيني الظبية وعيني بثينة وجيدها:

فما ظبية أدماء لاحقة الحشا   بصحراء قوٍّ أفردتها ظباؤها

تراعي قليلًا ثم تحنو إلىٰ طلا   إذا ما دعته والبغام دعاؤها

بأحسن منها مقلة ومقلدًا   إذا جليت لا يستطاع جلاؤها

(١)   بن معمر/ جميل/ ١٩٨٠/ ص١١٠.

ولعل حضور الظبية هنا له دلالات كثيرة، منها: أن كثيرًا من شعراء الغزل العذري حين فقدوا الوصل مع مَن أحبوا من النساء لم يجدوا من حيوان في الصحراء أقرب إلىٰ مَن غاب عن الحس إلا الظبية. ويمكن الرجوع إلىٰ شِعر قيس وذي الرمة وكثير وغيرهم لتأكيد هذا الأمر. فالظبية حيوان في نظر هؤلاء الشعراء أشبه بنسائهم، يقول قيس مخاطبًا الظبية:

أيا شبه ليلىٰ لا تراعي فإنني	لكِ اليوم من وحشية لصديقُ
ويا شبه ليلىٰ لو تلبث ساعة	لعــل فؤادي من جواه يفيـقُ
فعيناك عيناها وجيدك جيدها	ولكن عظم الساق منك دقيـقُ

(١) المجنون/ قيس/ بدون تاريخ / ص٢٠٩.

لذا ليس غريبًا أن يرد ذكر جميل للظبية في هذا الموضع، وقد فصل الوصف وربط بينها وبين بثينة في صفات لا ينساها في بثينة التي غابت عنه ويستحضرها هنا عبر هذه الأوصاف الحسية التي امتزجت بظلال نفسية واضحة. ومن ذلك تعمده إلىٰ التشبيه التمثيلي الذي يوسع لوحة الوصف وهو هنا المشبه به ليربط بين هذه الأوصاف الواسعة وبين بثينة ثم ينتهي إلىٰ تفرد بثينة بصفات **خاصة** [٤٠].

فالظبية الموصوفة تتمتع برشاقة الجسم وضموره مع امتلاء خفيف كما تتمتع بلون جميل مشرب بلون الورد الأحمر **"أدماء"**، وهي متفردة في مكانها **"صحراء قوٍّ"** تلتفت قليلا ثم تحنو إلىٰ وليدها فتناديه بصوت حنون شجي مؤثر **"والبغام دعاؤها"**. هذا التفرد في الصفات يكشف عن علاقة ظبية جميل بصواحبها من الظباء علىٰ الحقيقة ويرصد ما يعتري الظبية من توجس وذعر يفضي إلىٰ أخذ الحذر. فهي أم دائمة الخوف علىٰ وليدها **"طلا"** ودائمة النظر إليه. ودوام النظر -كما يرسم جميل- يشير إلىٰ جمال عيون هذه الظبية وانتصاب جيدها. هذه الصورة المتعددة الجوانب والظلال والمؤشرات النفسية هي صورة الظبية التي رأىٰ جميل أن بثينة أفضل منها وأحسن في جمال نواظرها وجيدها وفي حركتها ورشاقتها وهي التي ندت علىٰ كل طلابها ولم تكن إلا لجميل وحده. بثينة وهذه صفاتها الحسية والروحية هي التي لم تغب عن الوجدان وإن غابت عن الحس وسمت علىٰ الوجود المادي إلىٰ وجود مثالي خالص هو العزاء الأكبر لجميل. يتذكر قولها الشهي بعد ارتحاله في صورة من أجمل صور التشبيه التمثيلي الذي أتقنه جميل، فيقول:

---

(٤٠) يمكن الرجوع إلىٰ العالم/ إسماعيل / ٢٠٠٢/ العدد (٢) للاطلاع علىٰ موضوع تشبيهات الاستدارة المجال والمصدر.

وما ماء مزن من جبال منيـــعة ولا ما أكنت في معادنها النـحلُ

بأشهىٰ من القول الذي قلت بعدما تمكن من حيزوم ناقتي الرحــلُ

(١) ابن معمر/ جميل/ ١٩٨٠/ ٨٥.

يعتمد التشبيه علىٰ مشبهين كل منهما له صفاته الخاصة الأول ماء المزن النقي الصافي المكنون في جبال منيعة، والثاني ما أكنت النحل في معادنها. وقد ورد الماء نكرة مضافًا إلىٰ نكرة. وهذا التركيب الإضافي مصدره "جبال منيعة " هي أيضًا نكرة خالصة. هذا الإيغال في التنكير يساوي دلاليًّا "ولا ما أكنت في معادنها النحلُ" من حيث شيوع أو اتساع دلالة "ما" الوصل، ومن حيث منعة الجبال للماء، وما أكنت النحل في معادنها. فإذا كان ماء المزن منيعًا صافيًا نقيًّا رائقًا يروي غليل الظمأ في بادية نادرة المياه، عنيفة الحرارة، وإذا كان ما أكنت النحل في معادنها فيه شفاء ورحمة وتضميد للجراح، فإن القول الذي أرسلته ليلىٰ ساعة الرحيل -وهي ساعة يجتمع فيها الظمأ الروحي والتوتر العاطفي والقلق من المجهول، وهذا موازٍ لقسوة طقس البادية وتقلباته وما يسببه من إعياء ورهق- قول أشهىٰ وأطيب من هذا الماء وأطيب مما أكنته النحل. هذا القول وإن كان ذا مصدر حسي، فإنه صفة جمالية معنوية خالصة. ولعل هذا يفسر لنا البيت الثالث من الصورة الثالثة التي بين أيدينا وهو القائم علىٰ فكرة التقابل بين الحياة والموت ولكن بمعناها العاطفي النفسي الوارد في هذا البيت:

يموت الهوىٰ مني إذا ما لقيتها ويحـيا إذا فـارقتـها فيــعـودُ

فإطفاء الشوق واشتعال العاطفة بقولها الشهي حين يلقاها مثل الموت الذي يكون خلاصًا للميت من أوجاعه، ولكن هذا الشوق واشتعال العاطفة للقائها يحيا من جديد حين فراقها. وهذا الألم المتقطع أشبه بنار تخمد ثم تشتعل وتصور حال العذريين وحال حبهم الذي تتلاقىٰ فيه الأطراف المتقابلة: الحياة والموت، الغبطة

والألم، القبر والبعث. "ويرفض العذري التخلي عن حبه ليتخلص من الألم، والحب عنده نوع من الانسياق والاستسلام يرىٰ فيهما نفسه ووجوده وطريق خلاصه"[٤١].

بثينة علىٰ هذا النحو من الجمال الحسي والنفسي الذي قدمه جميل ليس لها قرين، بل إن مَن يهبه الله في الدنيا قرينا مثلها، فهو **"في عيش الحياة رشيدُ"**.

فمَن يعط في الدنيا قرينا كمثلها　　　فذلك في عيش الحياة رشيد

ثم يختم جميل حديثه عن "أيام القلب" بالتركيز علىٰ تذكارين مهمين: الجهاد والشهادة، والثاني: صدق هذا الحب وبخل بثينة. فأما التذكار الأول، فيبدو أنه متصل بقعوده عن الفتح والجهاد وهو معروف عنه شجاعته وقوته ونبله. وما أقعده هو هذا الغرام الذي أبلىٰ قواه وأخره عن صفوف المجاهدين. ولكنه يجد لنفسه مخرجًا وجيها وهو جهاده من أجل هذا الحب الجميل. وأعتقد أن ورود كلمة "الجهاد" في هذا السياق قد يكون علامة دالة علىٰ موقفه من السلطة الاجتماعية الغاشمة التي بلغت به إلىٰ هذه المعاناة والحرمان والأسىٰ. ولقناعة جميل بموقفه الفكري والعاطفي، فإنه يشعر أنه لا يقل جهادًا عن الفاتحين، بل قد يكون أفضل منهم؛ لأن منهم مَن يخرج لغرض المغنم والذكر الحسن في الدنيا أو لغرض آخر من الأغراض العارضة، وثبات جميل علىٰ ما هو عليه جهاد لا يبتغي وراءه غرضًا ولا مغنَما، ولا إرضاء لأحد حتىٰ لو أهلكه هذا الجهاد العاطفي ويكفيه ما ناله من حديث مع بثينة وما عاشه معها من غبطة وسرور. ولا مانع عنده من نيل الشهادة علىٰ هذا النحو:

يقولون: جاهدْ يا جميلُ بغزوةٍ　　　وأي جهاد غيرهن أريدُ؟

لكل حديث بينهن بشاشةٌ　　　وكل قتيل بينهن شهيدُ

وأما التذكار الثاني وهو صدق هذا الحب وبخل بثينة، فما زال جميل يلتمس من أنحاء وادي القرىٰ مواضع وأماكن تنطق بتاريخ "أيام القلب" شاهدة علىٰ صدق هذا الحب وعلىٰ كذب المشككين والمرجفين. وهنا نعود من جديد إلىٰ ثقافة المكان التي

(٤١) أدونيس / ١٩٧٩ / ص٢٣.

تفرض طقوسًا علىٰ مثل هذا الحب من اللوام والوشاة والعذال والرقباء، كأن مثل هذا الحب جريمة من الجرائم التي يستنكرها المجتمع وعلىٰ صاحبها إقامة الدليل. ودليله دليل مادي من أمكنة وادي القرىٰ وهو **"برقاء ذي ضال"**، والبرقاء أرض غليظة ذات حجارة ورمل وطين، أو كل شيء فيه سواد وبياض، وهي إحدىٰ برق بلاد العرب. وصفة هذه الأرض تجمع بين الضدين البياض والسواد، فهل لذكر جميل هذه البقعة من الأرض دون غيرها علامة أو إشارة إلىٰ شيء ما؟ ربما تشير إلىٰ تعدد وجوه الناس، أو إلىٰ تعدد وجوه هذا الحب وحالاته، أو إلىٰ ثبات هذا الحب وقوته علىٰ الرغم مما واجهه من صعوبات جمة. وأعتقد أن كل هذه الاحتمالات واردة إذا ربطناها بتدليله بثينة وسروره بتذكرها ووصفه لها وصفًا يناسب صفة هذه الأرض الغليظة العنود بقوله **"وأنتِ صلودُ"**.

ومن كان في حـبي بثينة يمتري　　　فبرقاء ذي ضـال عليَّ شهيدُ

ألم تعلمي يا أم ذي الودع أنني　　　أضاحك ذكراكم وأنتِ صلودُ

-٥-

هريرة وبثينة والقتول:

سلف القول في صدر هذا الحديث أن وعي جميل ببثينة لا يمكن جلاؤه ولا تحريره إلا بالموازاة مع وعي شاعرين كان اختيارنا لهما عن قصد، وهما أعشىٰ قيس في قصيدته المعروفة بمعلقته وقد بدأها بتصوير هريرة في مشهد الرحيل والوداع مُركِّزًا علىٰ وصف ملامحها الجميلة المتميزة، والثاني هو عمر بن أبي ربيعة في نصه البالغ ١٧ بيتًا، وقد صور فيه بخفة ظله ولغته السريعة القصيرة ملامح القتول أخت الرباب. وكما هو واضح، فإن الشعراء الثلاثة مختلفون من حيث القصد والتوجه الشِّعري، وهذا ما تحدثنا عنه باستفاضة في الفقرة الأولىٰ من هذا البحث. وشاغلنا في هذه الفقرة الأخيرة من البحث وضع الصور الثلاثة متجاورة للرائي والمتأمل. وبما أن نص جميل هو النص المحوري في هذا البحث وقد فرغنا من رؤيته عبر محوري الزمان والمكان، فإنه سيظل حاضرًا أثناء رؤيتنا لهذين النصين. وقد تبين لنا أن جميل بنىٰ رؤيته لبثينة علىٰ

محور تنامي هذا الحب ومظاهره الحسية والنفسية العاطفية، ومحور تأثير المكان في الصور التي رسمها جميل لبثينة وتركيزه علىٰ تداخل الوصف الجسدي بالوصف المعنوي وكيف أن صورة بثينة ارتقت إلىٰ صورة المثال متجاوزة صورتها التاريخية بوصفها إنسانًا تعتريه العوارض ويصيبه الأفول والنسيان وظلت هذه الصورة حاضرة في كل الأماكن التي نشأت فيها هذه التجربة، وهي الأماكن التي فجرت ينابيع الحنين لدىٰ جميل ليزورها أو يعيش فيها مرة ثانية علىٰ سبيل الأمنية مع بثينة وحيدين.

هذه الصورة الزمنية المكانية هي التي وضحت لنا أن وعي الشاعر العذري بالمرأة لا يختلف عن غيره من شعراء الغزل إلا في الدرجة. فالمرأة الجسد حاضرة لديه، وهذا الجسد ليس جسدًا محضًا، بل هو جسد إنسان نما في مكان وزمان أكسباه صفات أخلاقية ونفسية لا يمكن تجاهلها ولا تجاهل صفات الجسد. والفرق أن هذا الشاعر -ليس كغيره- تعرض لصنوف من الحرمان والاضطهاد والملاحقة كأنه لص، بينما تُرك غيره من الشعراء الذين أفاضوا في الحديث عن مفاتن المرأة الحسية كأنها ليست إلا جسدًا فقط.

فالأعشىٰ يتحدث عن امرأة ليست كبثينة، بل هي كما قيل من الجواري الجميلات، وقد تعلقها عرضًا كما ذكر في قصيدته، وهي واحدة من نساء كثيرات تعرض لهن الأعشىٰ في شعره، وقيل في حياته. ولكن أيما كانت هذه المرأة من قلب الأعشىٰ، فإنها بالتأكيد ليست كبثينة من قلب جميل، وهذا ما جعله يفيض في وصف محاسنها وقد أقبلت علىٰ مشهد الارتحال:

ودع هريرة إن الركب مرتحلُ   وهل تطيق وداعًا أيها الرجلُ

اللافت في هذا البيت أمر الوداع كأنه مفاجأة لم يتوقعها الأعشىٰ، أو غيره من الرجال الشعراء الذين صدمهم مشهد الارتحال ومنهم عنترة:

إن كنت أزمعت الفراق فإنما   زمت ركابكم بليل مظلمِ

ما راعني إلا حمولة أهلها   وسط الديار تسف حب الخمخمِ

(١)   رزق/ صلاح / ٢٠٠٩/ ص ٣٦٩ / ج١.

والثاني وقع هذا الارتحال علىٰ النفس. فأمر الوداع مفاجأة، ووقعه لا يحتمله الإنسان. وهذا ما ظهر من دلالة السؤال، وهي دلالة استنكارية تشير إلىٰ ضعف المحب أمام هذ المشهد مهما كان قدر العاطفة. وقد لمسنا هذه المسألة لدىٰ جميل وما نشأ جولها من تفاعلات عاطفية كثيرة وعنيفة. ومعنىٰ هذا أن الشاعرين أمام حدث الفراق أو ارتحال المحبوبة أو ارتحال المحب عنها سواء. ولأن الأعشىٰ يطلب اللذة من المرأة التي يتعلق بها، فقد بادر بوصف هريرة وصفًا دقيقًا تناول قوامها وحركتها وموقعها بين النساء وزينتها من الحلي والروائح. ولم يلتفت جميل إلىٰ مثل هذا الوصف في بثينة.

فهريرة الأعشىٰ **"غراء" و"فرعاء"** و**"مصقول عوارضها"** و**"تمشي الهوينىٰ"** كما **يمشي الوجي الوحل**.

هذا الوصف الحسي ركز علىٰ اللون الأبيض وعلىٰ جمال الأسنان وخاصة ما يظهر منها وهو العوارض البيضاء، أيضًا كما ركز علىٰ الصفة المقابلة للبياض وهي سواد شَعرها الطويل المنسدل علىٰ كتفيها. ومن هذا التقابل يتجلىٰ جمال الشكل الذي يكتمل بالحركة التي تبدو في مشيتها البطيئة المتثاقلة. وهذا البطء ليس من أعراض الوهن والهزال، ولكنه من سمات الامتلاء والنعيم لذلك لم يكتف الشاعر بقوله **"تمشي الهوينىٰ"** وأتي بالتشبيه الذي يصف هذه المشية، فمشيتها كمشية دابة أصيبت في حافرها وكمَن يمشىٰ وقد غاص في الوحل. ولعل آثار البيئة ظاهرة في عناصر هذا التشبيه. كما أنها ظاهرة في وصف ملامح هريرة.

غراء فرعاء مصقول عوارضها   تمشي الهوينىٰ كما يمشي الوجي الوحلُ

كـأن مشيتها من بيت جـارتها   مـر السحـابـة، لا ريـثٌ ولا عـجلُ

ولكن الأعشىٰ يلفته في وصف هريرة وصف آخر غير الوصف الحسي وهو الوصف الأخلاقي ذو البعد الاجتماعي. فهريرة امرأة جميلة وجمالها ليس حائلًا بينها وبين الناس، ومن أقرب الناس إليها الجيران الذين لا يكرهون طلعتها، ولا يكرهون لقاءها، فهي **"لا تراها لسر الجار تختتلُ"** لا تتجسس علىٰ جيرانها ولا تتسمع أخبارهم

ولا تذيع إن علمت أسرارهم. هذه المرأة من الواضح أنها امرأة مترفة حريصة على زينتها، كما هي حريصة على جيرانها. وفي مسألة الزينة يذكر الأعشى حليها وروائحها. أما حليها:

تسمع للحلي وسواسا إذا انصرفت كما استعان بريح عشرق زجلُ

فلا ينتفي حضورها إذا ما غابت عن عيني مراقب مشيتها عبر تلك المسافة القصيرة من بيت جارتها لبيتها، ويمارس هذا الحضور تحققه بصوت حليها الذي يظل يتردد كأنه الصدى المتجدد في ترددات دوائر النفس المحبة.

وأما روائحها، فيصفها الأعشى قائلًا:

إذا تقوم يضوع المسك أصورة والزئبق الورد من أردانها شملُ

ما روضة من رياض الحزن معشبة خضراء جاد عليها مسبل هطلُ

يضاحك الشمس منها كوكب شرق مؤزر بعميم النبت مكتهلُ

يوما بأطيب منها نشر رائحة ولا بأحسن منها إذ دنا الأصلُ

هذا التشبيه التمثيلي المتسع بوجوهه المتعددة يفصل قسمات هذه الرائحة التي تتمتع بها هريرة؛ فرائحتها لم تصل إليها رائحة روض معشب مترع نباته بالماء ومعظم ورده وزهوره تضاحك الشمس وتدور معها حيث تدور ويؤازره نباتات تلتف حوله التفاف الإزار على الجسد. بل إن رائحة هريرة تملأ الآفاق والأوقات خاصة وقت الأصيل.

هذه المرأة بحضورها المدني الجميل امرأة ذات جمال خاص حرص الأعشى على أن يصور بعديه الجسدي والاجتماعي. هذا الحرص نجده عند جميل، كما نجده عند عمر بن أبي ربيعة الذي يتحدث عن امرأة هي القتول -كما ذكر- من النساء المترفات ذوات الحرية في التعبير عن رغباتهن في مجتمع الحجاز وهي امرأة وسط جماعة من النساء اللائي يشبهنها في الإعجاب بعمر وبجرأته وثنائه عليهن. ولعل هذا الملمح أشبه بملمح علاقة الأعشى بهريرة وإن لم تكن هريرة من النساء الحرائر.

والفرق بين عمر والأعشىٰ أن هريرة صدت عن الأعشىٰ لما رأت فيه من ذهاب قدرته علىٰ الغزل واللهو، وأما عمر فلم تصد عنه النساء وظل محط إعجابهن. ولأن القتول استجابت إلىٰ دعوة عمر عبر أترابها، فقد راح يفيض الوصف في مفاتنها الجسدية ومنها طلعتها:

أبرزوها مثل المهاة تهادىٰ بين خمس كواعب أترابِ

وهي مكنونة تحير منها في أديم الخدين ماء الشبابِ

دمية عند راهب ذي اجتهاد صوروها في جانب المحرابِ

(١) حسين/ طه وآخرون/ ٢٠٠١/ ص١٤١/ ج٢.

ولنلحظ أن عمر بدأ وصف هذا الجمال بفعل "**أبرزوها**" في إشارة إلىٰ دور الأخريات من النساء في تجميل القتول وتقديمها لعمر. فالمسرح لم يكن عمر هو اللاعب الوحيد فيه ولا القتول، ولكن هناك لاعبات أخريات وأن "لعبة الحب والغزل" كانت قاسمًا مشتركًا بين النساء والرجال، وهذه مسألة لم نجدها عند الأعشىٰ ولا عند جميل. و"أبرزوها" تشير أيضًا إلىٰ المشهد الذي قدمت النساء فيه القتول. فهن خمسة من الكواعب الأتراب بينهن القتول مثل البقرة الوحشية (والبقرة الوحشية هي عماد التشبيه عند جميل كما هي في هذا التشبيه عند عمر وكلاهما حجازي) تتمايل متبخترة بين الكواعب الناهدات الأثداء من الأتراب في إشارة إلىٰ سن الشباب، وهي مع ذلك "مكنونة" بمعنىٰ أنها مصونة مستورة عن الآخرين إلا عمر، أو بمعنىٰ أنها من البيوت التي لا يصل إليها طلاب الهوىٰ، أو أنها دلالة علىٰ ماهي فيه من نعيم وراحة، وهي تتمتع بحيوية الشباب وجمال منظره الذي يبدو علىٰ وجهها في "**أديم الخدين**"، ثم يرتقي وصف عمر لها بأنها "**دمية**" بمعنىٰ صورة من الصور الرائقة التي لا نجدها إلا في صومعة راهب منقطع للعبادة، وهذه إشارة إلىٰ صور المحاريب في معابد أهل الكتاب الذين تحتل الصورة عندهم مكانة عظيمة تصل إلىٰ حد التقديس والتوقير. هذه الصورة البهية للقتول هي التي سئل عن حبها عمر فقال أحبها: "**عدد النجم والحصىٰ والترابِ**".

وهي التي حين شبت وجيدها مزين بالزرياب –الذهب– أذكرته ببهجة الشمس وقد تجلت من بين **"دجنة"** و**"سحاب"**، تتمايل وتهتز كما تتمايل الحية في مشيتها وتهتز ثم تلفته **"مجاجة المسك"** كما لفتت الأعشىٰ وجميل من قبل. يقول عمر:

حين شب القتول والجيد منها   حسن لون يرف كالزريابِ

أذكرتني من بهجة الشمس لما   طلعت من دجنة وسحابِ

فارجحنت في حسن خلق عميم   تتهادىٰ في مشيها كالحبابِ

غصبتني مجاجة المسك عقلي   فسلوها ما ذا أحل اغتصابي

وبعد، فقد أنهينا حديثنا عن نص جميل بثينة بموازاة النصين الآخرين للأعشىٰ وعمر بن أبي ربيعة. وكان هدفنا قراءة هذه النصوص قراءة كاشفة بعيدة عن مقولات سابقة من تاريخ الأدب أو من المناهج النقدية المعاصرة. ورأينا كيف أن المرأة –وهي محور هذه النصوص– تعرضت صورتها لعبث شديد وإسقاطات عديدة، وأن التفرقة الحدية بين غزل وغزل تفرقة ليست صحيحة علىٰ إطلاقها.

المراجع

١ - أدونيس: علي أحمد سعيد: ١٩٧٩، مقدمة للشِّعر العربي، دار العودة- بيروت.
٢- الأصفهاني، أبو الفرج: بدون تاريخ، الأغاني، طبعة بولاق- مصر.
٣- بثينة، جميل: ١٩٨٠- الديوان- شرح وتحقيق: فوزي خليل العطوي، دار صعب- بيروت.
٤- الجواري، أحمد: ١٩٤٨، الحب العذري: نشأته وتطوره ، دار الكتاب العربي- مصر.
٥- حسين ، طه وآخرون: ٢٠٠١، المنتخب من أدب العرب، الهيئة العامة لقصور الثقافة- مصر.
٦- رزق، صلاح: ٢٠٠٩ ، المعلقات العشر: دراسة في التشكيل والتأويل، دار غريب- مصر.
٧- ليلىٰ، مجنون : الديوان، عبد الستار فراج، مكتبة مصر- مصر.
٨- العقاد، عباس: ٢٠١٢ ،جميل بثينة، مؤسسة هنداوي- مصر.
٩- يوسف، أحمد: ٢٠٠٤، نقد الشِّعر ونقد الثقافة، الأنجلو المصرية- مصر.

الكتب المترجمة المحررة:

- الحلاق، بطرس وآخرون: ٢٠١٤ ، رواية الصحراء: شِعرية المكان وجدل الحرية.
- صبري حافظ: ضمن كتاب: شِعرية المكان في الأدب العربي الحديث، ترجمة: نهىٰ أبو سديرة وعماد عبد اللطيف، المركز القومي للترجمة- القاهرة.

الدوريات:

١- دكاش، نضال: ٢٠١٢، صورة المرأة في شِعر الغزل في العصر الأموي، دورية كلية الآداب، عدد (٤٩) / جامعة المنصورة- مصر.

٢- عالم، إسماعيل: ٢٠٠٢، من جماليات تشبيه الاستدارة في الشِّعر الأموي: دراسة في المجال والمصدر، مجال الغزل أنموذجًا، المجلة العربية للعلوم الإنسانية، عدد(٢) مجلد (٢٩)- الأردن.

٣- عليمات يوسف والحلحولي محمود، ٢٠٠٧، قراءة ثقافية في لغة الحوار عند العذريين، عدد (٩٩) م الأردن.

القسم الثاني

١- الناقد الذبابة والشعراء الخمسة.

٢- سؤال الكتابة والنص في شِعر الديداموني.

٣- عندما يتوارى الحلم في تحولات الفصول.

٤- الشِّعر عندما يكون الملاذ.

٥- أنشودة الزان.

٦- استعارة التمرد.

٧- كتابة الشِّعر وهشاشة الوجود.

الناقد الذبابة والشعراء الخمسة

كان لتولستوي تشبيه غريب في نظرته للنقاد. هذا التشبيه يصورهم كأنهم ذبابة الخيل. هذه الذبابة لا تكف عن لسع الخيل الذي يجر العربة. فكلما ذبَّها، طارت بعيدًا لتعود إلىٰ مكان آخر من جسده تلسعه من جديد. هذا التشبيه متعدد الدلالات، وأولها أن هذه الذبابة تحفز الحصان علىٰ المسير بدوام لسعها له من حين إلىٰ آخر. وثانيها أن الحصان لتوقعه الأذىٰ في أي لحظة لا يتوانىٰ عزمه عن أداء واجبه فيشتد عزمه ويرضي صاحبه. وثالثها أنها علىٰ الرغم مما توقعه بالحصان من أذىٰ، تمثل دافعًا لا يمكن نكرانه.

كل هذه الدلالات دلالات إيجابية تعلي من شأن الحافز إلىٰ العمل، والحرص علىٰ الإجادة، كما تعلي من شأن إدراك العلاقة بينها وبين الآخرين ومحور هذه العلاقة ما تقدمه من أعمال.

وإذا ظللنا مع تشبيه تولستوي، فإن الكاتب لا قيمة لما يكتبه إن لم تكن هناك ذابة يتوقع أذاها الكاشف في كل لحظة. وهذا يعني أن عمل الكاتب الذي يقدمه للناس لم يعد ملكًا له، ولا منسوبًا إليه علىٰ وجه الحقيقة إلا بمقدار نسبة أي فرد منا إلىٰ آدم بوصفه أباه. هذه الأبوة هي التي تمثل النقطة الأولىٰ أو البداية الأولىٰ التي كانت بذرة أثمرت كل هذا الخلق العظيم من الناس من لدن آدم إلىٰ اليوم.

فالعمل الأدبي العظيم بذرة أولىٰ وضعها صاحبها في تربة المتلقين الذين يوفرون المهاد علىٰ النحو الذي يراه كل متلقٍّ. وأول هؤلاء المتلقين الناقد الذي شبهه تولستوي بذبابة الخيل. وإذا كان تولستوي في الجانب السلبي من دلالات هذا التشبيه يضيق ذرعًا بالنقد وبالنقاد، فإن النقد المتعفف اليوم هو القادر علىٰ أن يبعث الشعراء النابهين من رقادهم ليعودوا إلىٰ الحياة من جديد، كما صنع العقاد والمازني مثلًا مع ابن الرومي حين بعثاه إلىٰ الحياة من جديد في مطلع القرن العشرين وحققا له مجدًا لم يره

في عصره أو بعد عصره، وارتقىٰ به عبد الرحمن شكري إلىٰ مصاف كبار الشعراء الإنجليز وأولهم شكسبير.

والنقد المتعفف أيضًا هو القادر علىٰ أن يكتشف نوادر حبات اللؤلؤ في أعماق الأصداف علىٰ نحو ما صنع مندور وتلاميذه من بعده. فقد اكتشف رجاء النقاش عبقريتين في مطلع موهبتهما هما الشاعر محمود درويش والروائي الطيب صالح.

والإشكال الذي نراه بين المبدع والناقد اليوم هو نقص الأدوات لدىٰ كلٍّ منهما. فناقد اليوم الذي يطالعنا علىٰ صفحات الجرائد، أو علىٰ شاشات الإذاعة المرئية، أو يلامس صوته آذاننا عبر الأثير ناقد مشغول بغير النقد، وأعني انشغاله بإرضاء القائمين علىٰ الصفحة التي يكتب فيها أو القناة التي يطل علينا منها. فلا يختار جيد الأعمال، ولا هو بقادر علىٰ الجهر بما يعتقد خوفًا من أن يفقد مكانه، أو خوفًا علىٰ مصالحه من أن تتوقف. هذا بالإضافة إلىٰ أنه لا يقرأ قراءة متأنية كاشفة؛ لأن وقته مسلوب منه. وإن فتشنا عن تكوينه العلمي والثقافي، أصابتنا الدهشة المؤلمة حين نكتشف فقره من العلم ومن الفكر ومن امتلاك مصادر الثقافة والفنون. فثقافته ثقافة الأذن، وليست ثقافة العين والحواس والقلب، ثقافة سمعية ظنية. يصدقه كثير من المتلقين جريًا علىٰ العرف السائد الذي يقول خطأ شائع أفضل من صواب مجهول. وكثير من كتاب اليوم يظنون أن مس الكتابة عندما أصابهم، أغناهم عن العلم والقراءة والدربة والمران والتماس أدوات الفن الذي أصابه مس منه.

وبناء علىٰ ما تقدم، فإن النقد السائد نقد يحرص علىٰ الأهواء، يسعىٰ إلىٰ الإرضاء حين يكون الإرضاء مطلوبًا، ويسعىٰ إلىٰ الذم والإغضاء حين يكون الذم والإغضاء مطلوبًا. ولا يمكن أن يحرص علىٰ الكشف عن هراء ما هو سائد فيعريه، ولا أن يحرص علىٰ البحث عن صناع الجودة والقيمة وأعمالهم فيقدمهم للقراء، ولا أن يدافع عن ثقافة الوطن، أو البحث عن معايير جديدة تتواءم مع الإبداع المتجدد علىٰ اعتبار أن كل عمل أدبي جاد عمل يطور الموروث ويكشف عن موقف جمالي وفكري جديد، وبذا تتحقق له فرديته من حهة، وأصالته من جهة أخرىٰ.

لذا فنحن في حاجة إلىٰ الناقد الذبابة في دلالته الإيجابية علىٰ نحو ما فهمنا من تشبيه تولستوي. وإذا كانت كلمة الذبابة قد ارتبطت في مدارها الدلالي عندنا بكل ما هو مكروه ومنفر، فإن من الذباب ذبابًا محبوبًا هو ذباب الروض والفراش الجميل متعدد الألوان والمناظر والأنغام باعث الروائح الجميلة التي تشبه الروائح المنبعثة من فم عبلة في شعر عنترة:

جادت عليها كل عين ثـــرة فتركن كل حديقة كالـــدرهمِ

فترىٰ الذباب بها يغني وحده هزجا كفعل الشارب المـترنمِ

غردا يحك ذراعه بـــذراعه فعل المكب علىٰ الزناد الأجذمِ

هذا الناقد بعينه هو الذي يسعىٰ إلىٰ البحث عن قيم جديدة للأدب علىٰ حد قول الناقد العظيم شكري عياد. ويتطلب الكشف عن هذه القيم الجديدة معايير تماثلها لا معايير مغايرة لها. هذه المعايير الجديدة تتخلق شيئًا فشيئًا في كل عمل جيد، وفي كل نقد ذكي حساس. وفي هذا الجهاد الدائب لخلق حياة جديدة وفن جديد لا يوجد حد فاصل ولا يوجد حكم بات. وناتج كل هذا أن ما يبقىٰ هو ما ينفع جريًا علىٰ سنة هذا الكون.

من هنا كان عنوان هذه الكتابة دالًّا علىٰ ما أريد، وهو أن ما نتناوله من أعمال هي: "غائب مؤرق بالحضور" و"لِمَن تهدرين شجوني؟" و"سأباغتهم بموتي هذا الصباح" و"فقط يربي حمامًا ويصنع برجًا حصينًا من العزلة" وأخيرًا "عبور سحابة بين مدينتين".. أعمال جديدة لم نعرفها من قبل، ولم نعرف أصحابها الذين رأوا في اللجوء إلىٰ الشِّعر خلاصًا من غثاء الحياة اليومية، ورصدًا لما بقي من انطباعات ما ضيهم القريب علىٰ سطح الذاكرة، وفرحًا باللغة التي اتخذوا منها عصاهم التي أحالت كل ما وقعت عليه أعينهم إلىٰ عالم شديد الخصوصية بعلاقاته وأشيائه وأزمانه وأمكنته، وبقي لديهم ما لم يتحقق من أمنيات هي مبتغىٰ الشاعر. هذه الأمنيات هي كيف يتلقىٰ القراء هذا الشِّعر؟

يصعب علىٰ الشاعر الذي يجرب أن يعرف أصداء التلقي معرفة ميسورة وعلىٰ أي أساس يكون هذا التلقي؟ ومن ثم فإن مبتغىٰ الكتابة الاستكشافية عن هذه الأعمال هو القرب منها وفهم منطقها الخاص دون نظر إلىٰ ما ينبغي أن يكون عليه هذا المنطق. فالبحث عما يجب أن يكون عليه العمل الذي نقرؤه هو بحث عن عمل لم نقرأه ونأمل أن يكون.

ومن ثم؛ فإن المبتغىٰ المنشود هو لؤلؤ متناثر في زوايا الأصداف. واللؤلؤ والأصداف في أعماق البحر. قد نحسن الغوص إلىٰ هذه الأعماق ونجد الأصداف ثم نفتش فيها ونرضىٰ من الغنيمة بالإياب، وقد نجد وميضًا هنا أو هناك يدلنا علىٰ أن لؤلؤة قابعة في صدفتها تجذب القلوب والأنظار.

-٢-

وأول ما نلاحظه علىٰ هذه الأعمال الخمسة أن أصحابها مشغولون بذواتهم انشغالًا لافتًا، بعد أن تأزمت أواصر علاقاتهم بثقافتهم -القيم والسلوك والأنساق- من ناحية، وواقعهم الاجتماعي وامتداده التاريخي سواء إلىٰ الماضي القريب أو البعيد أو علاقاته المتشابكة بالآخرين من ناحية أخرىٰ. وهؤلاء الآخرون قد يكونون من أبناء هذا الوطن ويشكلون فصيلًا قاهرًا ومستغلًّا، وقد يكونون من الغرباء الذين يسعون إلىٰ السيطرة علىٰ الوطن وعلىٰ موارده وقراره فضلًا عن أرضه ودياره.

ولأن كل شاعر من هؤلاء الشعراء الخمسة لا ينتمي إلىٰ جماعة من الجماعات التي تحاول أن تتبنىٰ موقفًا فكريًّا يفسر إشكالات العلاقة مع الثقافة، وإشكالات العلاقة مع الواقع الاجتماعي والتاريخي، فإن كل واحد منهم يلتمس هذا الموقف الفكري إما من ثقافته الخاصة، وإما من منطق التجربة التي يعيشها في وقت ما، أو من أي تجربة مشابهة، أو من أي مصدر يروق له، فإن ذاته هي الحاضرة في صياغته الشِّعرية، وهي المأزومة علىٰ المستوىٰ الاجتماعي والفكري، وهي التي نرىٰ صورهم الشِّعرية تدور حولها.

وتدفعنا هذه الملاحظة إلىٰ ملاحظة أخرىٰ ترتبط بها، وهي أن كل شاعر من هؤلاء الشعراء لم ينجح في أن يتخذ من شاعر سابق نموذجًا يتعلق به، أو يهتدي بتقاليده، ويدور في عالمه الذي صنعته لغته. ولا يدل هذا علىٰ أن هذا الشاعر أو ذاك من الشعراء الخمسة استطاع أن يخط لصياغته الشِّعرية منهجًا فرديًّا لم يطرقه أحد من الشعراء الكبار من قبل، بل يدل علىٰ أن أحدًا منهم يجرب انطلاقًا من اعتقاده أن المسألة برمتها لا تحتاج إلىٰ كل هذا العناء في قراءة النماذج الدالة، وأن الشِّعر لديه لا يحتل كل شؤون حياته بل هو شأن من شؤونها، تعلو قيمته أو تهبط وفقًا لتقلبات القيم في واقعنا الاجتماعي الذي صار كل شيء فيه سيالًا فضفاضًا بعد أن أتىٰ علىٰ رموزه بالسلب والتجريح والتقبيح وليس بالنقد والتعديل والتنقيح، وفقد الناشئة من الناس القدرة علىٰ الحلم والارتباط بالمثل والارتقاء إلىٰ عالمه. هذا العالم الذي هو في حقيقة الأمر الحلم المرتجىٰ في الذوق والعيش والفن والفكر والممارسة السياسية والاجتماعية.

أما الملاحظة الثالثة، فانطلاقًا من هذا الاعتقاد، ومن ارتباط الملاحظة الثانية بالأولىٰ، كان حرص كل شاعر من هؤلاء الخمسة علىٰ أن يكتب نصًّا من الشِّعر أشبه بصاحبه من ناحية، وليس له أب أو أم من ناحية ثانية. أما شبهه بصاحبه فهو نص لغته مغلقة. دلالاتها مستمدة من علاقات الأشياء ببعضها البعض الآخر كما هي في وعي أو لا وعي هذا الشاعر أو ذاك، ولم ترتبط هذه الدلالات بما استقر في ذاكرتنا عن الأشياء كما هي في الشِّعر أو كما هي في معاجم اللغة، أو كما هي في صورة العين، أو أصوات الأذن وروائح الأنف وإحساس اللمس.

ويعني هذا أنه من الصعب أن تجد لنص من نصوصهم أبًا في موروث قريب أو بعيد كما يسهل علينا أن نرد النص الشِّعري لدىٰ شوقي إلىٰ التاريخ -إن شئنا- بمعناه الواسع، أو إلىٰ الطبيعة، أو أن نرده من ناحية الصياغة الشِّعرية والمثال الأدبي إلىٰ جواهر التراث الشِّعري مثل أبي تمام والمتنبي في العصر العباسي أو غيرهما في عصور

سابقة أو لاحقة. وكذلك فعل أبوالعلاء المعري حين وصف شِعر أبي تمام بأنه "معجز حبيب" وشِعر المتنبي بأنه "معجز أحمد".

وفكرة أبوة الشِّعر هي فكرة التقاليد الأدبية التي تعني تدعيم الخبرة الجمالية بتراكمها علىٰ مر العصور، وتمثل رصيدًا هائلًا للشاعر يستمد منه ما يتفق مع قدراته ومواقفه الجمالية سواء أكانت غنائية أم درامية أم ملحمية. فإذا ازدادت معرفته بهذه التقاليد ورأىٰ أنها لم تعد تعينه، عدل عنها وأضاف إليها أو خرج عليها. وهو في كل الأحوال المنتفع الأكبر؛ لأنه بذلك يترك أثرًا لا ينمحي من ذاكرة التاريخ.

وبناءً علىٰ ما سبق، فإن كل نصٍّ من هذه النصوص هو تجربة خاصة لا تفارق صاحبها ولا تفارق ظرفه الذاتي، ولا ظرفه الثقافي والاجتماعي. ومن هنا، اتسمت هذه النصوص بتباين أشكالها، فلا هي قريبة من الشِّعر الكلاسيكي بشكله المعروف وصوره ولغته، ولا هي ذات صلة مباشرة بما تم الاصطلاح عليه تحت اسم "شعر التفعيلة" ولا هي "الشِّعر الحر".

ولكن مجموعة من هذه المجموعات يمكن أن تجد فيها مزجًا بين "الشِّعر العمودي" و"شِعر التفعيلة" في قصيدة واحدة هي "أبوح ولا أبوح" من مجموعة "غائب مؤرق بالحضور" لمحمد خيري الإمام. وكما تتباين أشكال هذه النصوص، تتباين من حيث الطول والقصر، ومن حيث الوضوح والغموض. فنجد في مجموعة "فقط يربي حمامًا" نصوصًا هي لب قصائد هذه المجموعة شديدة القصر وأقرب إلىٰ أن تكون تعليقًا علىٰ حدث من الأحداث الجارية. وهي أشبه بما نراه من عدسة المصور التي تلتقط صورة دالة وتقدمها للقارئ بتعليق قصير هدفه إذكاء دلالة التقصير والإهمال أمام القارئ. ومن ذلك نص بعنوان "أحزاب يا أحزاب" لا يزيد عن تسع جمل مصفوفة رأسيًّا علىٰ فراغ الصفحة البيضاء. ومثله نص آخر اسمه "حنين" حتىٰ النص الذي صار علمًا علىٰ المجموعة "فقط يربي حمامًا ويصنع برجًا حزينًا من العزلة" لا يمتاز عن غيره من بقية النصوص إلا بزيادة جملة أو جملتين.

ويبدو أن الشاعر قد أعجبه هذا الصنيع، فراح يكتب مجموعة من النصوص أسماها "قصائد قصيرة"، كأن النصوص التي سبقتها قصائد طويلة. وهذه النصوص أو القصائد تذكرني بما بقي من نقوش ورسوم علىٰ بعض الأحجار التي كانت تمثل شاهدًا للقبر يكتب عليه أهل الموتىٰ نصًّا شديد القصر يوضح باختصار موقع المتوفىٰ في الكيان الاجتماعي. وتطورت هذه النصوص فيما بعد وصارت لونًا من ألوان الكتابة اسمه الإبيجرام.

وكلمة "إبيجرام" كلمة يونانية مركبة من كلمتين معناها الكتابة علىٰ شيء. وفي البداية كانت تعني النقش علىٰ الحجر في المقابر إحياء لذكرىٰ المتوفىٰ أو تحت تمثال أحد الأشخاص. وحين تذكر "الإبيجرام" في النقد الأدبي يكون المقصود بها عامة القصيدة القصيرة التي تتميز بتركيز العبارة وإيجازها وكثافة المعنىٰ فضلًا عن اشتمالها علىٰ مفارقة. وتناول الإبيجرام الكتابة في المدح أو الهجاء أو الحكمة. عرفها كولردج أحد أكبر شعراء الرومانسية ونقادها وصاحب نظرية الخيال بقوله: "إنها كيان مكتمل وصغير جسده الإيجاز وروحه المفارقة". وعرَّفها طه حسين في (جنة الشوك) قائلًا: "أطلق اليونانيون واللاتينيون كلمة إبيجراما أول الأمر علىٰ هذا الشِّعر القصير الذي كان ينقش علىٰ الأحجار، ثم علىٰ كل شِعر قصير، ثم علىٰ الشِّعر القصير الذي كانت تصور فيه عاطفة الحب أو نزعة من نزعات المدح، أو نزعة من نزعات الهجاء. ثم غلب الهجاء علىٰ هذا الفن، ولا سيما عند الإسكندريين وشعراء روما، وإن لم يخلص من الغزل والمدح. فلما كان العصر الحديث لم يكن الشعراء الأوربيون يطلقون هذا الاسم إلا علىٰ الشِّعر القصير الذي يقصد به إلىٰ النقد والهجاء". ويجمل طه حسين مقومات هذا النوع في القصر ثم التأنق الشديد في اختيار ألفاظه بحيث ترتفع عن الألفاظ المبتذلة دون أن تبلغ رصانة ألفاظ الفحول من الشعراء، وأن يكون المعنىٰ فيه أثرًا من آثار العقل والإرادة والقلب جميعًا. وأخيرًا أن تكون المقطوعة منه أشبه شيء بالنصل المرهف ذي الطرف الضئيل الحاد قد ركب في سهم رشيق خفيف لا يكاد ينزع من القوس حتىٰ يبلغ الرمية ثم ينفذ منها في خفة وسرعة ورشاقة.

ولكن الشاعر عبده الريس عندما كتب هذه النصوص شديدة القصر لم يدر في خلده ما قدمناه عن فن الإبيجرام ولا عن غيره من فنون القول الشديدة القصر مثل رباعيات صلاح جاهين أو لافتات أحمد مطر، وإنما كان حريصًا علىٰ أن يصدر ومضات جالت بخاطره تمثل موقف المراقب للناس في سياق الأحداث مثل ومضة "صباح":

بدت الشمس كفلاش الكاميرا

فاكتفىٰ العابرون بخلع ملابسهم

بينما اكتفيت بالضحك

والنظر إليهم

من السماء السابعة.

فلغة هذه الومضة علىٰ بساطتها لغة ساخرة، تبث إحساسًا بالمرارة ناشئًا من علاقة الناس بالشمس -ليست هي الشمس التي نعرفها- التي تكشف المستور، كما نشأ هذا الإحساس من حدث المراقبة. فالمراقب يرىٰ صورة الناس والشمس وخلع الملابس وهو في السماء السابعة، فبدا هذا المنظر بكل مكوناته ضئيلًا. والومضة علىٰ صغرها صورة دالة مكتفية بذاتها بدأت بظهور الشمس علىٰ الناس وانتهت بصورتهم المأخوذة من أعلىٰ فصاروا أقل وأصغر مما هم. وصغر هذه النصوص يغني عن كثير من الثرثرة اللغوية وسطحية الصورة ويركز علىٰ زاوية التصوير. فلا يفارق نص من هذه النصوص ذاكرة العين التي تحفظ المشهد قبل أن تحتفظ الذاكرة بدلالته المجردة. ومن ذلك ومضته الخاطفة عن الموت باسم "حفلة":

بكامل لياقته وأناقته

مات سعيد بالأمس

استأذن الموت في دقيقة واحدة

حتىٰ ينتهي من عقد رابطة العنق.

لغة هذه الومضة هي لغة الكاميرا من حيث زوايا التصوير واللبس المناسب للشخصية واللائق بالحدث. يصعب التفرقة في هذا السياق بين الزمني والمكاني أي بين اللغة والصورة. فإذا كانت صورة الكاميرا تقدم المشهد علىٰ أساس التتابع، فإن اللغة تقدم الصورة علىٰ أساس التعاقب. وهذه الومضة كغيرها من الومضات علىٰ قصرها جمعت بين التتابع والتعاقب والآني والتاريخي حينما خرجت علىٰ ما استقر في أذهاننا من شراسة حدث الموت وإبهامه وغموضه وفجائيته، فجعلته إنسانيًّا قريبًا منا يفهم أن يتأخر دقيقة لنكون في أبهىٰ صورة لاستقباله بفرح واستبشار وقد تحول عن طبيعته وصار عرسًا. ومن هنا كان اسم هذه الومضة "حفلة". هذا الموت الذي صار إنسانيًّا غير مفارق لنا هو الذي يمكن أن نتهيأ له، وهو الذي يمكن أن نغضب منه حين يصر علىٰ فعله ويأخذ منا مَن نحب، فنحتج عليه بالحزن والحداد والصراخ والعويل. إنها روح السخرية المرة سلاحنا في مواجهة من هو أقوىٰ منا. وهذه صورة أخرىٰ من صوره في ومضة اسمها "عارف":

إنه صديقنا إبراهيم

لكنني بعد حزن عميق

قررت أن أقاطع الجنازات

أنا نفسي

لن أحضر جنازتي.

وإلىٰ جانب هذه الومضات الشديدة القصر، بسيطة اللغة، كلية الصورة، نجد في مجموعة الشاعر عبده الريس نصًّا شِعريًّا أميل إلىٰ الطول. هذا النص هو نص عن نص ويسمىٰ في النقد "نص الصورة" أو "قصيدة الصورة"، ويعني أن شاعرًا يتأمل صورة مرسومة أو تمثالًا أو قصرًا مشيدًا، أو يستمع إلىٰ معزوفة موسيقية مدهشة، فيجد معنىٰ جديدًا هو ميلاد قصيدة جديدة لها صلة لا تنكر بالنص الأول. وهذا ما حدث في قصيدة "سميتها سينارا" التي كانت فكرتها الأولىٰ من قصيدة الشاعر الإنجليزي "ارنست داوسن" الذي فقد محبوبته سينارا فصار العالم فارغًا، إلىٰ أن هبطت صورتها عليه

ورآها طافية علىٰ سطح كؤوس الشراب ودفء القبلات فعاد للعالم معناه وامتلاؤه. سينار هذه هي "هبة" التي تقطن في "توريل" هذا الحي من مدينة المنصورة الذي يقع بكامله في قلب الشاعر.

وفي هذه القصيدة -كعادته دائمًا- يحرص عبده الريس علىٰ المزج بين التتابع والتعاقب والآني والتاريخي في التصوير. فقصيدته سرد يسيطر عليه ضمير المخاطب ويختفي ضمير المتكلم وينشأ الحوار بين الطرفين عن البنت الوحيدة التي أحبها وغادرته وحيدًا، فصار عالمه عالمًا ميتًا فارغًا يشبه فراغ العالم عند الشاعر الإنجليزي رفيق سينارا. هذا العالم الميت نجد الإشارة إليه في صيغة تساؤل: "هل تتعرف عليك بعد مرور خمس ميتات؟" لو رأتك الآن. وكلما تقدم الزمن اتسعت المسافات: "ترىٰ كل تكون بمفردها أم بصحبة أطفال أنجبتهم المسافة"، ولا نكتشف قيمة مَن نحب إلا بعد أن نفقدهم. والفقد شعور مؤلم يزداد إيلامًا بمرور الزمن، وباستحالة أن نلقىٰ مَن نحب مرة ثانية. فقد عادت سينارا طيفًا وخيالًا إلىٰ شاعرها وقت الشراب. أما هبة فلم يخبره داوسن بشيء عنها مع أنها لم تمت.

-٣-

ويختلف النص القصير في مجموعة (فاقط يربي حمامًا) عنه في مجموعة (عبور سحابة بين مدينتين). ومرد هذا الاختلاف أن النص القصير في الأولىٰ لقصره وظيفة هي التصوير الدال المركز، لذا نجد هذا النص هو النص الغالب إن لم يكن النص الأوحد في هذه المجموعة. أما الثانية فقد أراد أشرف يوسف أن يصنع لمجموعته إطارًا كليًّا يضم النصوص المتناثرة. هذا الإطار استعار له تقسيم المسرحية إلىٰ فصول. فجعل لمحموعة مكونة من فصلين كبيرين الأول: "لم يكن مسرحًا يا أخي" والثاني "في السعي وراء نوم عميق". كل منهما يضم نصوصًا متفاوتة الطول. فالفصل الأول يضم عددًا من النصوص القصيرة يبلغ سبعةً ما عدا نصين يميلان نسبيًّا إلىٰ الطول. أما الفصل الثاني فنصوصه متقاربة في المساحة، ولا يلفت النظر نص منها بقصره الشديد أو طوله النسبي. وإن كان لهذا التكوين البصري من دلالة في تقديري، فهي أن هذا الإطار

المسرحي جعل هذه النصوص أشبه بالمشاهد المتعددة داخل الفصل المسرحي، أو إن شئت فقل المناظر القصيرة التي تهدف إل تكوين انطباع كلي ما. هذا الانطباع قد يكون انطباعًا سلبيًّا بمعنىٰ أن لغة هذه النصوص لغة محيرة أقرب إلىٰ مسرح العبث الذي يقدم مناظر مسرحية بعيدة عن المألوف في تكوينها، وبعيدة عن المنطق والمتوقع مثلما يسعىٰ البطل في مسرحية بيت من زجاج إلىٰ صنع بندقية يصيد بها السمك في الماء. فمسعاه مسعىٰ عبثي ومع ذلك لا يكف عن تكرار هذا الفعل مهما تكن مرات الفشل. وهذا ما نجده في نص "المنجم" الذي يصور رتابة كلمة "أحبك" بوصفها تطلعًا نحو شخص آخر في أجمل تفاصيله، ولا يكون وراءها إلا الكآبة. هذه الكلمة بحثوا عنها كثيرًا، فصارت سمكة مفقودة لا تستقر إلا علىٰ درجات سلم العمارة، ثم نكتشف أن هذه السمكة صارت معادلًا للمرأة المطلقة التي تفرغت لمراقبة الأقدام الصاعدة علىٰ الدرج.

هذا الانطباع السلبي -هو في حقيقته- داعٍ إلىٰ موقف نقدي من الواقع الاجتماعي المتحلل غير المتماسك مما جعل المتفرج أو المراقب يعيد التفكير فيما كان يعتقد أنه مفهوم وواضح. ومن ثم فإن قراءة هذه النصوص داخل هذا الإطار المسرحي قراءة تعزل نصًّا عن آخر هي قراءة لا تؤدي إلىٰ شيء. ويتأكد هذا التوجه في القراءة من دلالة عنوان الفصل الأول "لم يكن مسرحًا يا أخي" في اقتران مع دلالة عنوان الفصل الثاني "في السعي وراء نوم عميق". نفي المسرح معناه نفي المشاهد أو المناظر التي تمثل جوانب النقص في حياتنا أو جوانب وهم المعرفة وامتلاك ناصية الأشياء، وهذا بدروه يؤدي إلىٰ سعينا الجاد وراء نوم عميق قد لا نفيق منه أبدًا إلا إذا تعددت الأصوات الناقدة الباعثة علىٰ القلق والتوتر الخلاق. وهذا لن يتحقق إلا بكتابة جديدة تتحرر من أسر الأشكال التقليدية، كما تتحرر من الدلالات اللغوية الموروثة والصور الجاهزة. ويصحب الكتابة الجديدة لغة جديدة يصعب علىٰ المتلقين فهمها، ويزداد النفور منها، لكنها في نهاية المطاف تكون هي اللغة المسيطرة الكاشفة. وهذا ما يميز لغة عبده الريس في مجموعته (فقط يربي حمامًا)، وأشرف يوسف في مجموعته (عبور سحابة بين مدينتين)، والسيد فتحي في مجموعته (سأباغتهم بموتي هذا الصباح).

ويجمع بين لغة الشِّعر في هذه المجموعات الثلاثة ما ذكرناه في صدر حديثنا، أنها لغة نافرة صادمة تستمد علاقاتها المجازية من اللا مألوف علىٰ نحو ما يصور هذا النص من قصيدة "مَن يشيعني بعد هذا الحصار؟":

فاليمام الذي كان يمنحنا قهوة الغناء البديهي

هاجر في رحلة للشمال

فهل تمنحنا الريح ما نود اجترارە لنار طهي الوقت.

اللغة هنا معبأة بالمجاز من أول كلمة إلىٰ آخر كلمة. ومع أن مفرداته مفردات متداولة، فإن اقتران كل كلمة بالأخرىٰ كان اقترانًا غير متداول نشأت عنه علاقات جديدة بين الأشياء شكلت هذا التفرد في المجاز وأوحت بطبقات من المعاني قابلة لتعدد التأويل الذي لايرتبط فقط بالسياق اللغوي، بل يرتبط أيضًا بالسياق الحضاري المتغير من مرحلة إلىٰ أخرىٰ. ومن ذلك أننا نعرف اليمام ولا نعرف له غناء كما نعرف الحمام وغناءه المسمىٰ هديلًا. وهديل الحمام مثل تسبيح اليمام علامة من العلامات الدالة -وهي علامة عرفية- علىٰ موروث ثقافي يقول لنا إن اليمام يسبح لله. والصورة في هذا النص خالفت هذا السياق. فاليمام يمنحنا قهوة الغناء البديهي. ولكن كيف يكون الغناء قهوة وكيف يكون بديهيًّا؟ قهوة الغناء اقتران بين مصدرين من مصادر المتعة واليقظة. فالقهوة تطربنا وتحرك فينا النشوة المفقودة مثل الغناء، كما أنها قد تصير رتيبة لا تحرك فينا شيئًا علىٰ الإطلاق إذا انتبهنا إلىٰ وصف الغناء بالبديهي، وأن باعث هذا الغناء أو الفرح بالحياة هاجر في رحلة إلىٰ الشمال في إشارة لا تخلو من مغزىٰ استحضار النقيض وهو الجنوب الطارد لكل اليمام، والشمال الجاذب لكل الطيور. يدعم هذا التأويل السؤال الاستنكاري الوارد في القصيدة "مَن يشيعني بعد هذا الحصار؟". لقد شمل الحصار كل المكان والفضاء ولم يعد من نافذة إلا الشمال وهو غير ميسور في كل وقت ولا لكل الناس. لذا فالريح هي تشعل النار لنطهو الوقت الذي نجتره اجترارًا في إشارة إلىٰ العجز عن صنع وقت جديد غير الوقت المجتر من الماضي. يقول الشاعر:

لك السلام يا أبانا الذي في السماوات

لك السلام.

فلا توقظني في الصباح المكلل بالشوك والجبروت

لك النفط والنقد

والبحر والأرض

ولي الجرح الفرد.. الرصاص الغض

لم يبقَ من المشهد إلا الجرح الفرد، بعد أن ضاق الوقت وذهب النفط والنقد والبحر والأرض وأعتمت الشمس ولم يعد "يفنىٰ ما تبقىٰ من صبار الكلام".

ومجموعة (سأباغتهم بموتي هذا الصباح) كما قلت مسكونة بالمجاز، ويكفي للتدليل علىٰ ذلك ما قدمناه، وما تمثله عناوين نصوصها مثل "ما زالت هناك أماكن شاغرة في سلة الماء" و"أخلع جسدي لشخص آخر سواي" و"الحجارة ترتجل الأغاني".

-٤-

والاقتراب من المجاز اقتراب من الحقيقة الشِّعرية. فحقيقة الشِّعر أنه يقدم لنا الكون والطبيعة والناس والأشياء كما هي لا كما نراها، أي كما تتفاعل وتتواصل وتغني وتفرح وتحزن وتختفي وتظهر. فالشاعر إن قال إن الحجارة ترتجل الأغاني، فلا نشغل بالنا بالبحث عن معنىٰ هو الأصل وراء هذا الغناء. فما الذي يمنع أن ترتجل الحجارة الغناء إذا كانت في حال من الفرح الجميل متعانقة في تجاوب راقٍ مع الإنسان والطيور والنبات والهواء والماء. لماذا نحاول دائمًا أن ندرك كل شيء حولنا علىٰ أنه شيء منفصل يعيش وحده، ويعمل وحده، ويموت وحده. إن الشاعر القديم المثقب العبدي أدرك ما بينه وبين ناقته من تواصل وجداني رفعها إلىٰ مستوىٰ الشكوىٰ من ترحاله الدائم وأسفاره التي أو شكت علىٰ أن تأتي عليها:

تقول إذا درأت لها وضيني أهــــذا دينه أبدًا وديني

أكل الدهر حلٌّ وارتــحالٌ أما يبقي عليَّ ولا يقيني

والمجاز علىٰ هذا النحو هو لغة الحياة المفقودة التي يبعثها الشِّعر من جديد؛ لتعيد إلينا وعينا الخلاق بوحدة الإنسان والطبيعة والجماد والحي. هذا الوعي هو الذي يكشف أوجه النقص فنسعىٰ إلىٰ تجاوزها، ويكشف أوجه الجلال والجمال فتزيدنا غنىٰ ومودة وفرحًا وإقبالًا علىٰ الحياة. ولا يحقق كل ذلك إلا الشِّعر الجميل المفرد. ولنتأمل مطلع قصيدة "الحجارة ترتجل الأغاني"

أفتح صوتي علىٰ الماء

فلا يرد الصدىٰ

وأبدأ الموت من صحوة الميلاد

أغمس قلبي في لغتي الأولىٰ

بطمي اللحظة الحبلىٰ بألف سؤال

من جنون الكتابة؟

إلىٰ أن يصل هذا الاستهلال المجازي مداه في نهاية القصيدة إلىٰ قول الشاعر:

أرتاب في شوارع تحمل قرنفل الخطوات الحنين

وأسمع تمتمات الحجارة

ترتجل الأغاني.. تحت أرجل العاشقين.

ولكن هذا الشِّعر المسكون بالمجاز في هذه المجموعات الثلاث، شِعر يغلب عليه الغموض. ومرده في تقديري أن هؤلاء الشعراء يعيشون في زمنهم الخاص، لم يعد يعنيهم علاقة الأبوة لا مع التاريخ حيث تقاليد الشِّعر العربي الراسخة في الصورة والأسلوب والإيقاع، ولا مع الواقع الاجتماعي الذي يعيشون فيه مقطوعين عنه.وتحول لديهم هذا الانفصال إلىٰ اتصال أكبر مع المجتمع الإنساني بثقافاته

المتعددة التي أصبحت قريبة المنال عبر وسائل الاتصال التي اخترقت المكان واختصرت الزمان. وراح الشاعر يستمد رؤيته لواقعه الاجتماعي المحلي من ثقافته الموصولة باجتهاده الفردي الخاص، ومن قنوات متعددة كالسينما والمسرح والرسم والتصوير والموسيقىٰ وبقية الفنون، كما استمدها من الكلمة المقروءة.

ومن ثم نشأت علاقات داخلية لدىٰ الشاعر بين الأشياء في عالمه يصعب علىٰ الآخرين الاطلاع عليها رأيناها في صوره وأساليبه الشِّعرية التي اتسمت بالغموض. والدليل علىٰ ما نقول مقدمة قصيدة اسمها "وصف الكواليس" من مجموعة (عبور سحابة بين مدينتين) تقف هذه المقدمة علىٰ أن "العينين أثناء النوم تراقب قرصان". هذه المراقبة جعلت كل الجدران تتحول إلىٰ أبواب متجاورة وراءها شخص طائر جول جبل فطرده النائم؛ لأنه يخشىٰ أن يتحول وجدانه معه إلىٰ حالة مرضية مقرها مصحة الأمراض العقلية، وأنه -أي النائم- يشك في أن هذا الشخص يحبه. ولا نعدم أمثال هذه النصوص في هذه المجموعات الثلاث.

-٥-

وإذا كانت النصوص القصيرة قد غلبت علىٰ هذه المجموعات مع وفرة المجاز في لغة الشِّعر، فإن النصوص الطويلة قد غلبت علىٰ مجموعة (لمَن تهدرين شجوني؟) لعبدالناصر الجوهري. هذه المجموعة التي ضمت أكثر من ثلاثين قصيدة غلب عليها الحس الرومانسي. وأعني الفيض العاطفي التلقائي الذي تجلىٰ في ترادفات لغوية علىٰ مستوىٰ المفردة، وعلىٰ مستوىٰ التركيب، كما تجلىٰ علىٰ مستوىٰ الصورة التي مالت إلىٰ العلاقات الواضحة القريبة بين أشياء أغلبها يدور حول جسد المعشوقة والإطار الطبيعي والاجتماعي الذي تعيش فيه متمثلين في المكان بأشيائه والزمان بأقسامه ورموزه. ولنقف قليلًا عند القصيدة التي هي عنوان المجموعة "لمَن تهدرين شجوني؟"، سنجد أن معجمها لا يفارق عالم العاطفة وما يفعله الشوق والفراق، ولا يفارق الليل ومفرداته حيث تتوهج العاطفة قلقًا وشوقًا ونداءً لمَن غاب.

فلدينا من مفردات العاطفة "المشاعر الولهىٰ" التي تتكرر كأنها لازمة. و"وطأة القلب" و"الرعشات- أغوار الدمعات- أوتار النغمات- هشيم النظرات- العشاق"، ومن مصاحبات هذه العاطفة من مفردات الليل "شوق المساءات- الفردوس الساجي- الأحلام الوسنانة- عشرون خريفًا- روض لذكرىٰ الوحدة- غور العتمات".

ومن تعانق مجالات هذا المعجم تتحدد مسارات الدلالة في هذه القصيدة المغرقة في الرومانسية. وتتمحور هذه المسارات حول الذات الملتاعة والذات المفارقة التي صارت مثالًا خالصًا نقيًّا هي الداء والدواء، تأتي طيفًا ورجاءً، ثم تختفي وهي محور الشكوىٰ والأمل والألم، وكل ما يمكن أن نراه لدىٰ الرومانسيين من التناقض الشعوري. وتنتهي القصيدة كما هي الحال عند معظم الرومانسيين بتساؤلات ونداءات:

مَن يهجر أطياف السهد؟

مَن يسلب أطيار الليل رؤىٰ؟

مَن يقطف زهر الأوقات؟

وما جدوىٰ ينبوع الصرخات؟

أتنادين علىٰ قلب يهمي بين الأموات؟

وإذا كان المعجم الرومانسي في هذه المجموعة لا يفارق ما نجده لدىٰ أغلب الرومانسيين، فإنه لا يفارق ما نجده عندهم من آثار الذاكرة الثقافية التي يعتمدون عليها أحيانًا في بناء الصورة واستحضار صورة المحبوب. فليس في بلدنا كروان، ومع ذلك نجده لدىٰ الرومانسيين، وليس لدينا طائر السنونو ونجده لدىٰ الشاعر عبد الناصر الجوهري في قصيدته "لو عيون الليل تغفو" في قوله:

حتىٰ لا يضل الوجد يومًا عن خطاك

إنه قلب يغني.. مثل أطيار السنونو

أعتقيه دون قيد من لظاك.

ونجد في هذه القصيدة أيضًا صوت الشاعر أحمد فتحي حاضرًا ممثلًا في قصيدته "اذكريني" . ونجد أطياف الرومانسيين علىٰ اختلاف مشاربهم ومقاصدهم، وإن كان الحضور الغالب لأصوات من جماعة أبوللو. ولكن الملاحظ علىٰ رومانسية الجوهري أنها بعيدة عما عرف عند الرومانسيين بالهشاشة العاطفية التي تبلورت في الانكسار الشديد أمام المحبوب والارتقاء به إلىٰ مرتبة عليا من المثال المتجرد، بحيث تتضاءل أمامه ذات الشاعر المحب أو الذات المتغنية به.

وربما يكون السر وراء خفوت هذه الهشاشة العاطفية عند الجوهري هو اختلاف السياق الثقافي والاجتماعي الآن عنه لدىٰ الرومانسيين المصريين في أوائل القرن العشرين. هذا السياق الذي جعل المرأة التي كانت مختبئة وراء المشربيات والنوافذ، حاضرة في كل مشهد. وقد نزع عنها بهذا الحضور كل صور الخيال المتعطش لرؤيتها كما هي، فيلجأ إلىٰ رسم صورتها كما يهواها، أو كما استقرت ملامحها في الموروث الشِّعري وأعني شِعر الغزل العذري. هذا فضلًا عن سطوة التقاليد التي بالغت في مسألة الشرف وجعلته محصورا في كائن واحد هو المرأة دون الرجل، ودون أوجه الحياة المتعددة.

ولكن هذا الحضور الاجتماعي الطاغي للمرأة في مشهد حياتنا المعاصرة، لم يقضِ تمامًا علىٰ كل الغموض المحيط بهذا الكائن في كثير من البيئات الاجتماعية في بلادنا. واقترن ذلك بما استقر لدينا من ثقافة سمعية نقلية ترسم صورة مثالية للمرأة أو هي أقرب لذلك، متعارضة مع الصورة المبتذلة لها وهي صورة مرفوضة.

واللافت في هذه المسألة أن فريقًا من الشعراء تناولوا المرأة وجعلوها امرأة أسبق من صورة المرأة في بلادنا، إذ جعلوها متحررةً تمامًا من كل قيد إلا قيد أنوثتها ورغباتها تغشىٰ المنتديات والأمسيات، وتطارد الرجال الذين يقعون فريسة لها أحيانًا كما تقع هي. ولكن هذه المطاردة لم يخرج أحد منها الرجل أو المرأة سالمًا.

في هذا التناول نزعوا عنها كل ألوان التعاطف الاجتماعي معها. فصارت لدىٰ كثير من المتلقين نموذجًا مرفوضًا يخايله وقت نزواته ويخشىٰ منه تمام الخشية وقت صوابه. كما تجردت من تردد الأنثىٰ ورقتها وصمتها الذي هو عنوان بلاغتها، وألقت بفضيلة الحياء جانبًا رغبة في اكتساب صفات الجرأة والاقتحام وتذوق طعم التجارب دون خوف.

كانت هاتان الصورتان مطروحتين: المرأة المتحررة، والمرأة المتخفية المتحيرة. ولم نجد في الشِّعر المرأة التي نراها في خضم حياتنا الاجتماعية بكل ما فيها من تقدم وتخلف وانفتاح وانغلاق ووعي وغفلة. هذه المرأة المتباينة البيئات في المدن الكبرىٰ والصغرىٰ، وفي تجمعات الأرياف علىٰ اختلاف المستويات. وهذا يصلنا بالمرأة التي تجلت صورتها في شِعر الجوهري الماثل بين أيدينا. هي المرأة التي تسكن العاصمة وتعيش في المدن الصغيرة كما تعيش في القرىٰ ولا تغادر لديه الصورة الرومانسية التي أشرنا إليها في صدر حديثنا عنه. فذات الشاعر مأخوذة دائمًا بصورة المرأة كما تكونت لديه. لذلك يتضاءل أمامها شوقًا وعشقًا إن وجدها في القاهرة "ملامحك القاهرية قد ألهمتني قراءة كل العيون".

هذه الملامح هي سر المأساة: "لماذا تغضبين ونفس الهيام استكان بوكر السكون؟"، وإن وجدها في غير القاهرة فلا يحيا إلا بها: "هي لمحة أحيا بها وغدًا سأذهب للجحيم" ويعيش بالذكرىٰ ويغتر بالمنىٰ:

أنا مولع يخشىٰ الجوىٰ

يشتاق جيد الياسمين

يغتر دومًا بالمنىٰ

يشتاق للذكرىٰ وفي الذكرىٰ يقيم.

وهي في نهاية المطاف كما يقول: "العمر النبض. الريق. الفطرة. نرجسة الأشواق".

-٦-

ويبدو أن المرأة منذ أن خلقها الله هي قدر هذا الكون سواء أكانت محبوبة تتمنع وتتخفىٰ، أم كانت محبة مقبلة راغبة واعية بما تريد. هي فردوس الخلاص في الأمرين معًا. فالألم المنبعث من التعلق بها سر الحياة وسر خلودها. والدفء المرتبط بإقبالها وحضورها غذاء الحياة ورحيقها. هذا ما وجدناه فيما قدمناه من صورتها لدىٰ الجوهري وما نجده في مجموعة (غائب مؤرق بالحضور) للشاعر محمد خيري الإمام. وهي مجموعة شِعرية بلغت ستة وعشرين نصًّا متفاوت الطول. كتبها صاحبها علىٰ مدار ثلاث سنوات كما لاحظنا من تواريخ النشر بدأت من العام ١٩٩٤م وانتهت بالعام ١٩٩٦م. لذا تفاوتت هذه النصوص تفاوتًا ملحوظًا. فالشاعر لم يكتب هذه النصوص في عام أو عامين، بل كتبها متفرقات. وإن نظرت إلىٰ تواريخ الكتابة التي في هذا الكتيب لا تطمئن إلىٰ أنها تواريخ الكتابة. إذ يمكن أن تكون تواريخ النشر. تجد لديه نصوصًا لافتة بقيمتها الأدبية الواضحة مثل "طائر" و" أغنية للوطن" وهما مكتوبان أو منشوران في العام ١٩٩٤م، ونصوصًا أخرىٰ كتبت أو نشرت في العام ١٩٩٦م ولا ترتقي إلىٰ مثيلتها التي أشرنا إليها.

وعنوان المجموعة (غائب مؤرق بالحضور) هو عنوان أحد نصوص هذه المجموعة، لكنه في تقديري -مع أهميته- أقل من نص آخر هو أنضج نصوص هذه المجموعة. هذا النص هو"كيف يبكي الحمام؟" الذي يعد أطول النصوص. وإذا سألنا سؤالًا كاشفًا: كيف السبيل إلىٰ فهم هذه المجموعة التي اشتركت مع غيرها من المجموعات الآنفة في الملامح العامة؟ السبيل في تقديري هو ما ذكرت: الحضور والغياب، والطيور والمرأة. ويكمن وراء هذه العلامات كائن لا يغيب أبدًا، هو المرأة، التي وصفتها منذ قليل بأنها سر الألم وسر الفرح في هذا الكون.

أما الحضور والغياب؛ فيرتبطان هنا في هذه المجموعة بما يعانيه الإنسان في هذا الوطن من اغتراب مؤلم مرده ما أصاب منظومة القيم فيه من سيولة وميوعة جعلت كل شيء مباحًا في آن ومحظور في آن. وأتاحت لأفراد مساحات مؤثرة في حياة هذا الوطن

ما كانوا لها وما كانت لهم، وأغلقت أبواب هذه المساحات في وجه الذين آمنوا بالعقل سبيلًا للمعرفة وبالعلم منهجًا للتقدم والحراك الاجتماعي. لقد أغلقت كل السبل التي أتاحوها لمن آمنوا بالنقل والاتباع في وجه الواعدين والكبار من المجتهدين واستدعوا النماذج المفارقة للواقع والمعادية للعلم والتقدم من كتب الماضي الذي لم يعرفوا منه إلا ما يشبههم. ونشأ ما يشبه التوافق أو التحالف بين أهل الاتباع بفكرهم التسويفي التبريري وسلطة رأس المال وانتشرت ثقافة التزهد في الحياة الدنيا وتبشير المقهورين والفقراء بنعيم باقٍ في الآخرة وغضت هذه الثقافة الطرف عن كل مظاهر البذخ والإسراف والاستهلاك.

في ظل هذا الحصار الذي جعل الأمل ضعيفًا في التغير نحو الأفضل، يصعب أن تحقق ذاتك ولا يبقىٰ إلا دور ضئيل في الحياة الاجتماعية ومخزون من الآمال والطموح يعيش في مستودع الذاكرة. من هنا تأتي مسألة الحضور والغياب بوصفها مسألة اجتماعية من ناحية، ومسألة فكرية وأدبية من ناحية أخرىٰ. وتتجلىٰ أدبيتها في الصياغة الشِّعرية "غائب مؤرق بالحضور" وفي "كيف يبكي الحمام؟" وفي "طائر" وفي حضور المرأة بصورة متكررة ومتلاحقة علىٰ امتداد نصوص هذه المجموعة علىٰ نحو مغاير لحضور المرأة عند الجوهري، وقدرة الشاعر علىٰ توظيف المرأة بوصفها صورة كاشفة للماضي والحاضر ومنبئة بالمستقبل، ومسرح للصدق والحضور مع النفس المغتربة.

من هنا كان حضور الأب في صدر هذه المجموعة لافتًا للنظر إذ جاء يحمل قصيدة أو نصًّا باسمه اتخذ صيغة النداء "يا أبي" علامة له. هذا الأب هو الذي يمثل الحضور القوي أو الصدق الوحيد الذي يركن إليه ضمير المتكلم أو المنادي علىٰ امتداد هذه النصوص، ومن قبل علىٰ امتداد الحضور الاجتماعي. فهو الملاذ حين تضيق الحياة، وهو الإجابة الصحيحة حين تحتار الأسئلة ويغمض كل شيء، وهو في الوقت نفسه مصدر الحكمة وباعث الأمل. نجد كل ذلك في صياغات شِعرية تبدأ من اللحظة الأولىٰ للقاء الأب والأم:

مازلت تبني لنا معبدًا

منذ راق لأمي -في ليلة العرس- أن تصحبك

وتمتد إلىٰ مسرح الحياة الشاق والمؤلم:

لمَ لا تستريح؟ فيا طائرًا لا يحط

وهبت لك الشجر المرتوي.

من دمائي عشا

نم في فؤادي.. اطمئن

ودعني أقبل يدك

وإلىٰ مصدر الطمأنينة والرؤية البصيرة:

هل تنام قليلًا من الوقت في

فتدفعني قوتي للأمام.

وينشأ جدل الحضور والغياب عبر صوت وصوت. الأول خارجي، والثاني داخلي. الأول صوت الماضي الذي كان يصور مشهد الحضور في التطلع والجسارة والاقتحام:

كنت -قبلًا- تجيد ركوب الحصان

ترتل -في هدأة السير- أغنية للسماء

وتشهر في حمية الشمس سيفك

كنت ترسم وجهك

ما بين أوجه أصحابك المتعبين.

ثم ينتقل الخطاب إلىٰ الحاضر بما فيه من غياب وتردد وتحول ويترجم كل ذلك المعجم اللغوي. فالجواد الذي امتطىٰ صهوته:

يكفيك أن تمتطي فرسًا مرة ثم تنزل

تلقي اللجام لغيرك قبل السقوط

وتسقي مع القوم لما يجيئك دورك

والسيف الذي كان مشهرًا في وجه الشمس اعتلته كل السيوف:

وكل السيوف علت فوق سيفك

نبت نظارة فوق عنوان عينيك.

وتتقهقر حركة الزمن بالنص إلىٰ الوراء في إشارة لاختفاء الحضور الذي لم يبق منه إلا الذكريات المرتدة إلىٰ زمن الطفولة:

إنني لم أعد قلقًا بالحضور

ولم أنهزم للتذكر

وفي ارتداد الزمن، يتذكر البطولة؛ لأن حضور الزمن الماضي لا يكون إلا بضمير المتكلم وحده القادر علىٰ تعويض الإخفاق أو تصوير الغياب عبر صور الحضور:

قد لا تؤرق بالحاضرين

ولكن تتوق لسل السيوف القديمة

ما زلت تعشق أن تتبختر فوق الخيول

وترسم وجهك بين الحياة.

ثم ينتهي هذا الحوار إلىٰ تساؤل: هل أعود؟

بحثت ولما أجدني سوىٰ في الفصول القديمة

والحجرة الخالية.

أيها الطفل،

فتش عن الدرب

كيف تعود؟

وترسم وجهك؟

هـذا الطفـل الـذي يفـتش عـن الـدرب كيـف يعـود هـو الـذي نـراه في"كيـف يبكـي الحمـام؟" وقـد سـرق قلبـه وتوقفـت حياتـه "سـاعته في يـده لا تـدق. علـىٰ وجهـه نظـارة لا يـرىٰ بهـا. وفي فمـه علـك جامـد"، تخايلـه مـرة أخـرىٰ صـورة الأب بوصـفه الحـامي والحـارس فكيـف يسـمح للسـارقين أن يسـرقوا قلبـه. هـذا الطفـل كمـا لايعـرف كيـف يعـود، لا يعـرف كيـف فقـد فـؤاده؟ لايعـرف إلا أن امـرأة جعلتـه هكـذا. هـذه المـرأة كانـت مثلـه في زمـن مضـىٰ ولـم تعـد كمـا هـي ولـم يبـقَ منهـا إلا قلب مبعثر وسيف محطم:

وأنت أمامي لست مني

إنما خلفك الكون.. جاء إليَّ

يبعثر في البعد قلبي وسيفًا تكسر.

وتقترب هذه المرأة من النمط الرومانسي في كونها قادرة علىٰ إحداث التحـولات الكبرىٰ فيمن تحـب، وفي كونـه الخـاص معكوسًـا علـىٰ الكـون العـام. فهـي قـد جعلتـه أشلاء وعيناها شِعر لـم يُكتـب "عينـاكِ شِـعر مـا كتـب" وهـي بصـورتها ملتبسـة بصـورة الوطن:

وهذي يداي تذوبان بين يديك

وتمسح زيف المساحيق من وجنتيك

وهي أخيرًا في سياقنا هذا طائر ذو منـاقير يمـص دم المحبـوب الآسـن تربـع علـىٰ عـرش القلـب وفي جناحيـه ليـل وظـل، وهـو ضـعيف ومـع ذلـك تتكـاثر حولـه الطيـور "وتترك أحبالها حول نحري/ مناقيرهـا تستقي مـن رحيقـي"، ثـم يعلـن أن "ارحلـي يـا جميع الطيور".

هذا الرجاء الأخير في صيغة الأمر برحيل جميع الطيـور يصـل بنـا إلـىٰ فعـل الأيـام البادي علىٰ وجهه ولا يراه إلا في المرآة. هذه الأيام تبعثر يومًا كل صباح وتخلف أفئـدة موتىٰ:

الأيام تبعثر كل صباح يومًا

والأفئدة الموتىٰ في كل شروق تصطف

لست أرىٰ من يومي إلا مرآة.

في هذه المرآة تتجسد الرؤية الحزينة الآسية للشاعر الرومانسي الذي ازداد الفارق بينه وبين الواقع الاجتماعي. ففي المرآة نرىٰ صورة الأيام فينا، ونرىٰ جروحها ودموعها، ونرىٰ صورة الزمن الماضي بوصفه واحة لا لشيء إلا انه مضىٰ. ويكفي أن ننظر إلىٰ فعل الدموع مقرونة بالصورة:

تهزني مدامعي

وتخلع القلوب صورتي القديمة

فأرفع المرآة لا أرىٰ سوىٰ شبح.

ويرتبط سؤال العودة: كيف يعود هذا الطفل بسؤال "ماذا جرىٰ؟":

فاللون أضحىٰ باهتًا

والصوت سوف يندبح

وأسال الأمواج أن تشتعل

وقلبي العجوز ما الذي قد أججه؟

وأين تلصقون صورتي المبهرجة؟

والقبر ليته انفتح!

سؤال الكتابة والنص في شِعر الديداموني

محمود الديداموني كاتب وشاعر ومؤسس مع زملائه مؤتمر ديرب نجم لليوم الواحد، تلك التجربة الفريدة التي بدأت إعلانًا واحتجاجًا علىٰ المؤسسة الثقافية الرسمية التي تقاعست عن أداء دورها. وما كان لأحد أن يتوقع نجاح هذا الاحتجاج وترسيخ جذوره لولا الدأب والحرص الشديدين اللذين وجدناهما عند محمود ورفاقه، ولولا صحبة مؤمنة بدور الكلمة، وقدرتها علىٰ توحيد العقول والأهداف نحو المستقبل، ولولا أقلام بادرت بالكتابة عن هذا الحدث الوليد، وعن هؤلاء الشباب الذين اتخذوا من مدينتهم الصغيرة مركز انطلاق. لقد حوَّل هؤلاء الشباب هذه المدينة وهذا الحدث النقدي والأدبي، إلىٰ حدث كبير وإلىٰ مدينة مركزية من مدن الثقافة في مصر.

لقد أعلن محمود ورفاقه أن ربوع مصر كلها من أدناها إلىٰ أقصاها، أكبر من مركزية الثقافة في القاهرة، وأوسع من مفهوم مؤتمرات الأدباء في الأقاليم. وغدا هؤلاء قبلة تتوجه إليها أفئدة أهل الكلمة والفن والنغم علىٰ امتداد جغرافيا الوطن المصري.

والكلمة التي آمن بها هؤلاء الشباب من المبدعين شعراء وكتاب ونقاد، هي التي التقيت بها في عملين سابقين تناولت فيهما الكتابة عن الشاعر رضا عطية، وهي التي دونتها رؤية نقدية باسم (نحو مفاهيم مغايرة لنظرية الأدب) وهي التي مثلت حضوري أكثر من مرة مشاركًا معهم هذا الحدث الثقافي الذي تضرب خيامه كل عام.

والسؤال الذي شغل ذهني حين فكرت في الكتابة هذه المرة هو ما الكتابة؟ وما النص؟ وما علاقة كل منهما برؤية الشاعر أو الكاتب؟ ومبررات الانشغال بهذا السؤال أن كلمة "الكتابة" في ثقافتنا المعاصرة متداخلة تداخلًا كبيرًا مع كلمة "النص"، وكلٌّ منهما متداخل مع كلمة النوع والجنس الأدبي. فحين نتذكر يوسف إدريس مثلا نتذكر كتاباته ولنلحظ هنا أن الكلمة جاءت مجموعة لا مفردة، لتدل علىٰ مجموع ما كتبه. فهل دلالة الجمع هي دلالة المفرد "الكتابة"؟ وهل الكتابة هنا دالة علىٰ مفرد أو علىٰ

جمع، أو دالة علىٰ مصدر؟ والمصدر هو جذر الدلالة بإطلاقها وليس واحدًا من مجموع. حين ننتقل من مجال الفن اللغوي أي الكتابة إلىٰ مجال فن الغناء وهو فن مركب من اللغة والنغم والصوت، نجد أن صوتًا واحدًا ينسب إليه هذا الغناء، فنقول: أغاني عبد الحليم -وهو شرقاوي الأصل والمنشأ- مثلما نقول كتابات إدريس، ما يعني أن هناك تماثلًا في التعبيرين "الكتابة" و"الغناء" وتماثلًا في الاستخدام أيضًا من حيث الدلالة علىٰ ما نريد، وهو الإشارة إلىٰ ما أنجزه هذا الكاتب أو الفنان أو المفكر مثل طه حسين أو العقاد أو الغيطاني أو صلاح عبد الصبور أو جورج طرابيشي أو زكي نجيب محمود.

فالكتابة إذنْ تدل علىٰ المنجز الذي تم وانتهىٰ ولم يعد قابلًا أن يُضاف إليه بعد أن توقف صاحبه عن الإنتاج بسبب الموت أو المرض. وتدل علىٰ الأنواع العديدة التي تضمنتها هذه الكتابة، كما تدل علىٰ القليل أو الكثير مما قدمه هذا الكاتب أو ذاك. وهنا تترادف كلمة الكتابة المفردة مع صيغة الجمع حين ترد كلمة كتابات، كما تترادف مع كلمة ذائعة وشهيرة وهي الأعمال الكاملة. هذا التعبير -المكون من الموصوف والصفة- قد يكون غير دقيق لارتباطه بالناشر الذي يشغله جذب الجمهور لشراء هذه الأعمال التي قد تكون غير كاملة لأسباب تتعلق بفقدان مؤلفٍ ما أو ظروف النشر التي تضطر الناشر إلىٰ إسقاط عمل ما من أعمال الكاتب.

والكتابة تدل أيضًا علىٰ معاني القيد والتسجيل والتوثيق ومقاومة عوامل النسيان والفقد وهذه الدلالة هي التي جسدت انتقال الكلمة الإنسانية من مرحلة الاعتماد علىٰ الذاكرة البشرية إلىٰ مرحلة الاعتماد علىٰ الأدوات والآلات التي تزداد تقدمًا بمقدار تقدم البحث العلمي في هذا الصدد. وتتضمن هذه الدلالة الدقة في نسبة النص إلىٰ صاحبه. ولم يكن مصادفة قول الرسول عليه الصلاة والسلام: **"قيِّدوا العلم بالكتابة"**.

وتدل الكتابة علىٰ علاقة خاصة بين الفرد ومؤسسات المجتمع. وهذه الدلالة انتقال من البحث عن طبيعة الكتابة إلىٰ البحث عن وظيفة الكتابة. فالكتابة في هذه الحالة مؤسسة من مؤسسات المجتمع يعمل فيها كتاب عديدون ومختلفون

ومتنوعون، صنعوا لها علىٰ مدار تاريخها تقاليد وأعرافًا وقيمًا هي الوجه التاريخي الثابت الذي لا يتغير إلا ببطءٍ مثلما تتغير اللغة في نظامها الدلالي مثلًا. ولهذه المؤسسة وظائف ناشئة من طبيعة الثقافة السائدة ومن طبيعة النظام الاجتماعي وتحولات موازين القوىٰ بين طبقات المجتمع في كل عصر، وهي تعبر عن مساحة الحرية التي لا تخلو من القيود التي يتحرك فيها المؤلف. إنها المجال الذي يمكن أن يمارس فيه الكاتب الاختيار علىٰ مستوىٰ التعبير، ويتعلق هذا الاختيار بكيفية رسم توجهاته الاجتماعية والسياسية والآيديولوجية. الكتابة وظيفة تمثل العلاقة بين الإبداع والمجتمع علىٰ حد قول رولان بارت

-٢-

٢-١

والسؤال الثاني إذا كانت الكتابة وظيفة تمثل العلاقة بين الكاتب والمجتمع، فما الكتابة التي قدمها الديداموني ليحقق حضوره التاريخي من جهة وحضوره الاجتماعي أو الوظيفي من جهة أخرىٰ؟ والسؤال الثالث: هو ما وظيفة الكتابة كما تجلت عبر النصوص التي قدمها الديداموني؟ فهذه النصوص هي التحقق الفردي للكاتب أو المبدع في ظل مؤسسة الكتابة التي تشبه اللغة في كونها نظامًا من أنظمة التواصل الاجتماعي والتعبير الفردي، يستخدمها كل الأفراد استخدامًا دالًّا علىٰ مستخدم. وسنقف في هذه المقالة عند هذين السؤالين، كما وقفنا عند السؤال الأول.

بداية ليست هذه السطور تمثيلًا لكل ما كتب الكاتب، فلا يزال الكاتب يكتب، كما أنها ليست تمثيلًا لكل مجالات الكتابة التي أنجزها، ولكنها -أي السطور- كتابة علىٰ الكتابة أو كما يقول النقد المعاصر هي كتابة نقدية تمثل رؤية كاتبها في حدود الوقت المتاح والنصوص المقروءة. فما بين يدي من كتابة الديداموني ديوان (**حين يحط الموج**) الذي نشرته الهيئة العامة للكتاب العام ٢٠١٤، وديوان (**كان في عيني حلم**) الذي نشرته الهيئة أيضًا ٢٠١٠.

وعادة بعض مَن قرأت لهم من الكتَّاب، إهمال تاريخ الكتابة. فالكاتب يكتب مجموعة من القصص القصيرة أو القصائد ينشرها واحدة بعد الأخرىٰ وفق ظروف النشر في صحيفة يومية، أو مجلة، ثم يجمعها لينشرها في كتاب مرة أخرىٰ ولا يكتب لا تاريخ نشرها واحدة بعد الأخرىٰ، ولا تاريخ كتابته لها. وإهمال تاريخ الكتابة أو تاريخ النشر يعني خلق صعوبة أمام القارئ أو الناقد تمنعه من معرفة تطور أسلوب الكتابة وتطور الرؤية، كما تمنعه من معرفة ما نسميه السياقات الخارجية للنص، وهي سياقات لا تقل أهمية عن السياقات اللغوية داخل النص ولا عن السياقات المقامية أو الحالية. وهذه السياقات في مجموعها هي التي تمكن القارئ أو الدارس من تفسير النص واكتشاف جمالياته الأدبية ودلالاته الثقافية والاجتماعية.

فـ(**كان في عيني حلم**) حسب تاريخ النشر هو الأسبق من (**حين يحط الموج**)، ولكنك لا تستطيع الأخذ بهذا التاريخ وتجعله معيارًا علىٰ تطور الرؤية هنا أو هناك. فحدس الناقد لا يخطئ في مرات كثيرة حين يوحي له بأن الكاتب انتقىٰ من مجموع نصوصه ما راق له بغض النظر عن تاريخ الكتابة أو النشر ليضمه في عقد واحد أطلق عليه اسمًا. هذه المعضلة كنا نواجهها باستمرار حين نقرأ لشعراء أمثال أبي نواس أو أبي تمام أو ابن الرومي؛ فلا تجد للقصيدة اسمًا معروفًا إلا مطلعها، ولا تجد لها تاريخ ميلاد ولا تاريخ انتشار خاصة إذا كانت هذه القصيدة من القصائد الذاتية التي تعبر عن رؤية الشاعر الخاصة وليست من قصائد المدح أو وصف المعارك مثل عمورية لأبي تمام. واستمرت هذه المعضلة بعد أن صار للنص اسم دال عليه ولكن تاريخ ميلاده أو تاريخ انتشاره سقط. وقليل من الكتَّاب مَن يلتفت إلىٰ أهمية تاريخ ميلاد النص وتاريخ نشره.

و(**حين يحط الموج**) مجموع شِعري، قصائده الكبرىٰ من حيث الشكل الشِّعري خمسة، وقصائده الصغرىٰ خمسة، والشكل العمودي له حضور يصل إلىٰ خمس قصائد. والقصائد الكبرىٰ تعتمد علىٰ وحدات صغرىٰ كل وحدة من حيث الشكل والصياغة مختلفة عن الأخرىٰ ولها اسمها المستقل عن الاسم الكبير الذي يضم هذه

الوحدات، وتستطيع إن أردت أن تقرأ هذه الوحدة أو تلك قراءة خارج نطاق القصيدة الأم. وهذه القصائد الكبرىٰ في الديوان هي "حين يحط الموج" و"لا تظني" و"من دفتر الثورة" و"من دفتر التحرير" و"من دفتر المقاومة". وأما القصائد الصغرىٰ فهي"اخلع نعليك" و"توحد" و"صبح" و"بقايا" و"صبح" و"طفلًا كنت". وأما الشكل العمودي فهو حضور للموروث بين أصداء الحاضر بمعنىٰ أن قصائد هذا الشكل جاءت بين القصائد الكبرىٰ والصغرىٰ ولم تحتل مكانة معزولة بين قصائد الديوان التي توزعت هكذا بين قصائد الديوان الذي بدأ بالشكل الشِّعري المعتمد علىٰ تكرار التفعيلة حسب طول الجملة الشِّعرية، ثم انتظام هذه التفعيلة ضمن البحر العروضي الكامل الذي ميز القصيدة العمودية بقافيتها الموحدة، ثم العودة مرة أخرىٰ إلىٰ صورة البداية بالتفعيلة، ثم ختام المجموعة بقصيدة عمودية هي قصيدة **"من رسائل أبي نواس"**.

فالتوزيع هنا توزيع دائري أشبه بدائرية الزمن التراثي الذي يبدأ من نقطة ثم يعود إليها بوصفها البداية الأولىٰ أو الأصل الذي تعود إليه كل الحركات والدوائر مهما اختلفت المتغيرات. وقصائد الشكل العروضي في الديوان هي "كيف الوصول؟" و"بكاء علىٰ أعتاب الماضي" و"لاجئ" و"بانت لعيني" و"قلبي" و"من رسائل أبي نواس".

والقصيدة الأم في الديوان هي قصيدة **"حين يحط الموج"** قصيدة ذات طول نسبي عن غيرها من قصائد الديوان، وقد منحها هذا الطول اعتمادها علىٰ ست وحدات هي: وذي ريح- حافة حلم- لوحات- بيض- جمرات- أجنحة. أما القصائد الأخرىٰ فوحداتها أقل. لاتظني: ٣. من دفتر الثورة: ٣. من دفتر التحرير: ٤. من دفتر المقاومة:٤.

و**(كان في عيني حلم)** مجموع شِعري مختلف عن سابقه من حيث عدد القصائد وشكلها. فقصائده بلغت ستًّا وعشرين قصيدة منها قصيدتان عموديتان. وليس من قبيل المصادفة أن تقع هاتان القصيدتان بين قسمين متساويين كل منهما يساوي اثنتي

عشرة قصيدة. ولعل هذا التوزيع المكاني ذو صلة بما أشرنا إليه عند حديثنا عن القصائد العمودية في ديوان (**حين يحط الموج**) المنشور عام ٢٠١٤م وكيف أنها وقعت موقعًا مركزيًّا أو محوريًّا أيضًا بين قصائد التفعيلة. وهنا تقع القصيدتان العموديتان بين مجموعتين من القصائد متساويتين عدديًّا أيضًا بما يمثل علامة شكلية ذات دلالة تاريخية وأدبية، وهي أن الشكل العمودي قار ومستقر في الوعي الجمعي عند الشاعر والمتلقي مهما أعلنا رفضنا له أو تمردنا عليه. فالتوازي الشكلي الذي يمثله هو تعادل زمنىٰ بين طرفين متناسبين وهذا التعادل الزمني حقيقة من حقائق الإيقاع في الفنون وفي الإنسان والكون.

وهاتان القصيدتان العموديتان هما "**بكاء علىٰ أعتاب الماضي**" و"**لاجئ**" الأولىٰ غنائية حزينة تشير إلىٰ عجز الحاضر واستحضار الماضي كأنه جنة مفقودة نكتفي بتذكارها. وليس لها من إهاب الماضي إلا الشكل العروضي التقليدي. ومطلعها:

القلب يرفل في ثياب أسود

من هول ما عصفت به الأتراح

والقصيدة الثانية تمثيل وصفي لسيرة اللاجئ وما ناله من بؤس وآلام. وقد انتهىٰ به هذا الحال إلىٰ تسليم أمره لله بعد أن أعيته كل السبل:

أنا لاجئ لله ليس لغيره

أدعوك فامنن يا مليكا للمنن

ومعظم قصائد هذا الديوان تميل إلىٰ القصر مثل قصيدة "من" و"إبحار" و"عناد"، والقصر الشديد مثل: "قرص الشمس" و"صوت"، وأما القصائد ذات الطول النسبي فهي: "يأتي الخريف مباغتًا" و"ترانيم البوح" و"ماذا أكتب؟" و"هدأة البحر" و"اعترافات" و"سلام عليك" و"بل كنت مختبئًا"، وأطول هذه القصائد قصيدة "**رحلة البحث**".

وأما قصيدة **"كان في عيني حلم"** فهي القصيدة الأساس في هذا الديوان؛ لأمرين: الأول- كونها علامة علىٰ الديوان، والثاني- محورية الدلالة التي يجسدها اسمها. فالحلم الغائب أو الذي مضىٰ كأنه لم يكن، هو الحلم المرتجىٰ الذي تدور عليه البنية الكلية لقصائد الديوان. وقصائد هذا الديوان لا تقوم علىٰ تعدد الوحدات، ولا تقوم علىٰ تكرار الجملة من مقطع إلىٰ مقطع، وذلك ليس بسبب قصر معظمها فقط، ولكن أيضًا بسبب كلية الدلالة التي تستغرق القصيدة كلها.

فالنص لا يتفرع إلىٰ وحدات نصية صغيرة يمكن قراءتها أو تلقيها بوصفها وحدة مستقلة ذات علاقة مضمرة ببقية الوحدات داخل القصيدة، ولكنه يطول أو يقصر داخل الفكرة الواحدة أو النفس الشِّعري الواحد. وأعتقد أن هذا البناء يتفق مع الدلالة الكلية وهي الحلم والقدرة علىٰ استرجاعه بعد أن مضىٰ وغلبة الدوال اللفظية التي تتعلق بالماضي والحلم الذي ولىٰ حتىٰ ولو كان الخطاب موجهًا للحاضر الذي يصغر أو يتضاءل بجوار الحلم أو الماضي الذي لن يعود.

٢-٢

وبإطلاق اسم هاتين القصيدتين **(حين يحط الموج)** و**(كان في عيني حلم)** علىٰ الديوانين اكتسبتا صفة العلمية الاسمية وصفة العلامة الدالة علىٰ الوجود بما يحمله من صور التحول والتغير. ومن صور التعقيد والتبسيط وهما مع ذلك جملتان تضربان في عمق الزمن. الأولىٰ تبدأ بظرفية الزمن وتشير إلىٰ انتظار الحدث القادم بعد أن يحط الموج وتهدأ الرياح وتصل الأمواج إلىٰ منتهاها وقد يطول الانتظار الذي لا يسفر إلا عن خيبة التوقعات كما يحدث في الحلم، وجواب الشرط غير موجود لفظيًّا، ولكنه موجود دلاليًّا توافقًا مع إحساس الانتظار. فتأويل البنية اللغوية الظاهرة (حين يحط الموج) هو (إن يحط الموج)، فجملة الجواب غير موجودة وتمثل إحساس الانتظار.

والجملة الثانية وهي موسومة بفعل ماض "كان" رسخت ضياع الحلم وراحت تفتش عنه في زمن مضىٰ وعن أشباهه في رؤىٰ الواقع وتمثلاته الاجتماعية والثقافية التي لا تسعف المضطر ولا المنتظر. وإذا أخذنا ما تنتهي إليه صياغة هاتين العلامتين، نجد

أن العلامة الأولىٰ توجهت نحو المستقبل انطلاقًا من أزمات الحاضر ومتاعبه، وذلك علىٰ العكس من العلامة الثانية التي انطلقت من الحاضر الذي أتعسها وأشقاها، لتبحث في الحلم عن مسوغات مواجهة هذا الحاضر وتحديد رؤية المستقبل.

وقد تجلت هذه الرؤية في بنية القصيدتين من حيث التركيب والبساطة أو من حيث عناصر التكوين. فـ**"حين يحط الموج"** تكونت من ست وحدات علىٰ هيئة متواليات، كل متوالية لها بنيتها اللغوية ووحدتها الدلالية الكلية. وهي من حيث النظر العابر مستقلة بذاتها غير متعلقة بما قبلها أو بعدها، ومن حيث النظر التأويلي مرتبطة ارتباطًا عضويًّا ببقية الوحدات. أما **(كان في عيني حلم)** فليست قائمة علىٰ المتواليات النصية ولا علىٰ تعدد الرؤية والفكرة ولا علىٰ تنوع واتساع مجال الصورة، ويحكمها استغراق الفكرة الواحدة وتجليها في عدة صور والفراغ من البوح الشِّعري بمجرد الفراغ من أزمة التعبير عن توترات الفكرة.

في الوحدة الأولىٰ **"ذي ريح"** من قصيدة **"حين يحط الموج"** يعلو صوت المتكلم موجهًا خطابه إلىٰ مجهول، قد يكون هذا المجهول هو الذات بعد أن جردها ووجه لها الخطاب المتضمن قدوم الموج حاملًا هموم الليل. وحفنة أسماك تجهل قصدها وتستقر في مركز الهموم علىٰ شواطئ الناس. والبحر والموج والناس والريح لا مستقر لها إلا علىٰ شواطئ هذه الذات التي تكتشف أنها والبحر غريبان.

والصورة في هذا المشهد ذات توجه عكسي. فالبحر في حركة أمواجه ينتهي إلىٰ الشاطئ، والريح قوة دفع هائلة لحركة الموج واضطراب البحر. ولكن الريح تحمل كل الهموم وتلقيها إلىٰ البحر مرة أخرىٰ في حركة دائرية من جديد. ثم ينتهي المشهد بجملة خبرية فاصلة "أنا والبحر غريبان".

وبداية هذه الوحدة الجملة الفعلية المبدوءة بالشرط، لا نعرف لها جوابًا إلا علىٰ سبيل التأويل في نهاية الوحدة بجملة "أنا والبحر غريبان"، وما بين البداية الظرفية المشروطة والنهاية نجد جملًا وصفية وسردية كثيرة يتوحد فيها الزمن والمكان لتكوين الدلالة العامة:

حين يحُطُ الموجُ

علىٰ كتفيك همومَ الليلِ

وحفنةُ أسماكٍ جاهلةُ القصدِ

لا تعرف وجهَ التيارِ

فتنساقُ برغْبَتِها نحْوَكِ

صافيةَ الوِرْدِ

والناسُ شواطئُ تتْرىٰ

والأنسامُ تغيبُ

وذي ريح...

تَلْبَسُني

تحْمِلُ كلَّ هموم الناسِ

فتُلقيها

في قلبِ الموجِ المنسحبِ

ثقيلاً نحو البحرِ

وأنا والبحرُ غريبانْ

فالبحر والريح والموج حركات تتابعية متصلة وحكاية في الوقت نفسه يسرد تفاصيلها السارد الذي يرقب هذا التفاعل بين كل المكونات ويحول المشهد كله إلىٰ صورة هو جزء منها ومنفصل عنها.

فالوحدة كما بينا وحدة مستقلة بنيويًّا ودلاليًّا، وهي جزء من بناء أكبر هو القصيدة. ومع كل وحدة جديدة نجد تكرار هذا المشهد وتكرار الجملة الخبرية علىٰ غرار الجملة السابقة في نهاية الوحدة الأولىٰ. ففي الوحدة الثانية "حافة حلم" نجد

بدايتها مماثلة لبداية الوحدة الأولىٰ، جملة فعلية "تلبس أرضي أنداء الفجر" ثم جمل سردية علىٰ هيئة متواليات:

تلبسُ أرْضِىٰ أنداءَ الفجرِ

وتصبحُ تُرْبَتُها طينًا

يخرجُ فلاحُ القريةِ

مشمولًا بالأملِ

فيقفزُ خلفَ البقراتِ العجفىٰ

تلفحهُ النسْمَاتُ الثكلىٰ

فينامُ علىٰ حافةِ وهمٍ

يتخيلُ عشبًا وخضارًا

فالأرض حين لبست أنداء الفجر وصارت تربتها طينًا، خرج الفلاح يحدوه الأمل" فيقفز وتلفحه، فينام، فيتخيل، إلىٰ أن "يرحل نحو النهر، فلا يجد الماء" ثم الجملة الرابطة تكراريًّا **"وأنا والحلم غريبان"**. والجملة التكرارية علىٰ الرغم من بنيها الاسمية، فهي ليست ذات مكون دلالي واحد. ففي الأولىٰ نجد **البحر**، وفي الثانية نجد **الحلم**، وفي الثالثة نجد **الليل** "وأنا والليل غريمان"، وفي الرابعة نجد **الصمت** "وأنا والصمت نديمان"، وفي الخامسة نجد **الأحزان** "وأنا والأحزان شريكان، وفي السادسة نجد **الشعوذة** "وأنا والشعوذة نقيضان". واختلاف المكون مرتبط باختلاف المشهد الموصوف وبرؤية السارد أو المراقب، ومرتبط بمجاله أيضًا، فنجد البحر والليل من المجال الطبيعي، ونجد الحلم والصمت والأحزان من المجال النفسي الوجداني، والشعوذة من المجال الثقافي مما يدعم ما نقول به وهو تعدد المشاهد بتعدد الوحدات داخل القصيدة التي توجها السارد بظرفية الزمن وتغير المكان.

هذا التعدد والتنوع في المشاهد داخل الوحدات، لا نجده في **(كان في عيني حلم)**، ونجد حضورًا قويًّا للذات الملتاعة المفجوعة من حدث الموت. ومع أن حدث

الموت حدث كوني، فإنه قد تحول إلىٰ حدث فردي ذاتي خاص لم تتحمله الذات الواصفة ولم تتخيل وقوعه، فراحت تتبع آثاره العاطفية والوجودية وتكشف صوره في مرايا الذات والوجود الخارجي. وإذا كنا قد وجدنا في القصيدة الأولىٰ "حين يحط الموج" حضورًا للذات، فإنه لم يكن الحضور الوحيد، ولم يكن نمو القصيدة متوقفًا علىٰ فجيعة الذات بقدر ما كان متوقفًا علىٰ حضور المكونات الأخرىٰ التي جاءت من البحر والموج والليل وعالم النفس والثقافة.

وفي هذه القصيدة، تنمو الفكرة الشعرية نموًّا تكراريًّا، بمعنىٰ أنها تتلبس صيغًا أسلوبية تتراوح ما بين الأساليب الخبرية ذات الدلالة العاطفية، والأساليب الإنشائية أو التعبيرية المجسدة لأثر الموت أو فجيعته علىٰ الذات المتكلمة.

فالحلم الذي ولَّىٰ ولن يعود هو حلم مرتبط بالموت والإحساس بفجيعة الفقد. والمفقود هو الأم أو مَن يقع موقعها لدىٰ الطفل الوديع الذي اكتشف أن المفقود رحل ولن يعود، وبرحيله تبدلت صورة الوجود والكائنات والأشياء.

ومقاطع القصيدة ولا نقول وحداتها، تصف هذا الحدث عبر عدة مراحل تعبيرية: أولها: صيغة الطلب "لا تموتي" وهي صيغة تذهب هنا للتمني ولا تقف عن حدود الطلب، وهناك فرق بين التمني والطلب. فالطلب يكون علىٰ وجه الاستعلاء في المراتب الاجتماعية ومرتبة الفاقد أقل من مرتبة المفقود الذي ذهب به الموت ولا يملك من أمر نفسه شيئًا، ولم يبقَ للمتكلم إلا حقل التمني الذي يفترق كثيرًا عن الرجاء. فالتمني نشدان غير الممكن، والرجاء سعي وراء الممكن. والموت إن وقع لا يفارق الميت الذي لن يعود أبدًا. من هنا يأتي الألم الناشئ من تكرار هذه الصيغة عدة مرات علىٰ امتداد القصيدة مرتبطة بصيغة الضياع والتيه في ضروب المجهول:

لست أدرىٰ كيف يغدو الشدو أجراس الخطر

لا تموتي

قد سئمت الموت في كف القدر

فقد تكررت عبارة "لست أدري" مرتبطة بصيغة "لا تموتي" التي تكررت ثمانية مرات في مواضع متشابهة في القصيدة، ومنها:

لا تموتي

إنني ما جئت إلا من رحيقك

وشربت الحب من نبعك أنت.

وثاني هذه المراحل التعبيرية تأتي عبر توارد صيغ الأسئلة المشابهة لصيغة "لا تموتي" وهي أسئلة كاشفة عن مفارقة الموت:

هل نسيت العرس والأنغام تشدو للقمر؟

هل نسيت الليل والأحلام والبوح النضر؟

هل نسيت؟!

ومن السؤال المرتبط بصيغة الأمر تبدو مساحة التمني الواسعة واسترجاع الذكريات، بديلًا عن واقع لن يعود:

لم يبقَ لي غير المنىٰ

لم يبقَ في عيني نورٌ أو مطر

فاسكبي الأنوار في

عينيَّ فجرًا

أحمل الصبح حكايا

أبتسم

فابسمي

ألف آه

قد غزتني موجعة

وفؤادي

مثلما عوَّدته

عوَّدته ألا يغادر مهجعة

هل يضير النهر زخاتُ المطر؟

فتكرار الأمر مثل تكرار الطلب مثل تكرار جملة الفعل المضارع كله يؤدي إلىٰ غاية واحدة وهي استرجاع الحلم المفقود: "لم يبقَ لي غير المنىٰ"، ولننظر إلىٰ تكرار فعل الأمر في صيغة التأنيث أربع مرات منها: "اسكبي" و"ابسمي" نجد الصيغة الأولىٰ مرتبطة بما قبلها وهي:

اسكبي الأنوار

في عيني فجرًا

ابتسم

فسكب النور في العينين هو الفجر بما يعني زوال الظلام واتقاد الرؤية، وبما يعني الارتباط بين ابتسام المتكلم وبسمة المخاطب. فصيغة الأمر تمثل جدولًا من الفعل البديل عن الفقد وتعود إلىٰ استحضار المخاطب في صورة الأصل أو مانح الفعل والهبات:

فامنحيني فرصة

لم يبق لي غير المني

وتتجلىٰ صيغ التحسر والوله حين يفيق المتكلم ولو للحظة من غفوة الحلم في تعبيرات مثل:

ألف آه

قد غزتني موجعة.

ومثل:

آهة أطلقتها تجتاز قلبي.

هذا التواتر التعبيري العاطفي لم يخرج عن نطاق المفرد إلىٰ نطاق الجمع. فلم نجدًا صوتًا آخر أو إحالة علىٰ صوت آخر، أو اتكاء علىٰ ظاهرة من ظواهر الطبيعة تتجلىٰ فيها أمارت الفقد وآثار الموت مع أن الموت حدث كوني وليس حدثًا بشريًّا فقط، وإن كان الإنسان هو الكائن الوحيد الذي يعي الموت كما يعي تاريخه، ويعي آثار

الراحلين من الأفراد والأمم والممالك والدول. ومع ذلك، فإن هذه البكائية لم تفقد أصالتها ولم تفقد قدرتها علىٰ التوغل في أعماق النفس لما للموت من حضور مؤثر، ولما للغة قدرة علىٰ إدامة هذا الحضور.

-٣-

٣-١

إذا كانت الكتابة وظيفة تمثل العلاقة بين الكاتب والمجتمع، فهل تغيرت وظيفة الكتابة؟ وكيف تبدت هذه الوظيفة في كتابة الديداموني؟ الكتابة رسالة يكتبها مرسل ليتلقاها متلقٍّ، والمرسل والمستقبل لا يعيشان تحت الماء ولا في أجواز الفضاء، ولا يتكلمان لغة خاصة لا يفهمهما سواهما. فللرسالة والمرسل والمتلقي سياق اجتماعي، ونظام دلالي اتفق عليه المجتمع، وسقف يضيق أو يتسع من حرية التعبير، وتقاليد كتابية مثلت قواعد ومعايير يصعب علىٰ الكاتب احتذاءها كاملة، كما يصعب عليه تركها كاملة. ومن ثم فإن الكاتب محكوم في اختياراته بمدىٰ ما يعي من التقاليد، ونماذج الكتابة، وبما يتيحه له وعيه من العلم باللغة وطرائق التعبير، ومحكوم أيضًا بهوامش حرية التفكير والتعبير والنشر.

وبناءً علىٰ ذلك، فإن الكاتب بوصفه أحد أفراد مؤسسة الكتابة، هو أيضًا أحد أفراد الجماعة التي ينتمي إليها ويكتب لها أو عنها. والكتابة تمثل له مجدًا شخصيًّا، كما تمثل له مجدًا اجتماعيًّا يرجوه في اعتراف المجتمع به وتقديره وإنزاله منزلته من التقدير والتوقير. واختيار الكاتب أن يكتب عن السائد، أو المخالف، أو الرائج، أو المهمل، هو اختيار ثقافي، واختيار عقائدي أراد أو لم يرد. والأمثلة الدالة علىٰ اختيار الكاتب ووعيه بوظيفة الكتابة، أمثلة تمتلئ بها كتب التاريخ وكلها تصب في مجريين: إما مع، وإما ضد.

فكاتب مثل الجاحظ في زمنه، كان من اليسير عليه أن يكتب عن السلطة والسلطان وتمجيد قواعد الملك، وترسيخ خطاب الدولة ضد مناوئيها أو من عدهم كتاب آخرون مناوئين. ولكنه اختار أن يكتب عن المهمشين وعن ثقافتهم، عن الوجه الآخر

من سكان المدينة الكونية، ومن سكان القصور. فكتب عن الجواري والغلمان والنساء والبيضان والسودان وعن النوكىٰ والحمقىٰ، كما كتب عن مدعي الفضيلة وهم أبرياء منها حين كتب عن البخلاء من الأغنياء الذين يستجدون الثناء بقليل من العطاء، وكتب عن ذوي المهن البسيطة من العيار والشطار والفلاحة وأهل السواد. وكتب عن ذوي العاهات من العرجان والبرصان والحولان والعميان، كما كتب في المقابل عن الخلافة والولاية، والحيوان، وعن العرب وشعرهم وخطبهم، وعن الأمم الأخرىٰ في صراعها الشعوبي مع العروبة والإسلام، وعن المختلفين في المعتقد والدين.

لقد خرج الجاحظ من دائرة المفرد إلىٰ دائرة الجمع، ومن دائرة المشهور إلىٰ دائرة المغمور، ومن دائرة العرق إلىٰ دائرة الإنسان، ومن دائرة النسبي إلىٰ دائرة المشترك العام، ومن ثقافة الشِّعر إلىٰ ثقافة النثر، فأسس أصول الكتابة ومداراتها.

فالكتابة مؤسسة متصلة ومتجددة مثل مؤسسة السلطة، والعلاقة بينهما متراوحة من الوفاق والتنافر، ومن الود والسخط، ومن التسامح والتعصب وستظل هكذا. لذا يجدر بنا ونحن في رحاب الكتابة أن نتبين معالم العلاقة بين الكاتب والمجتمع ممثلًا في سلطة الكتابة وسلطة التلقي.

٢-٣

للديداموني نص في مجموعه الشعري (**كان في عيني حلم**) اسمه" **ماذا أكتب؟**" يطرح فيه سؤالًا يراه محوريًّا هو:

ماذا أكتب حين تجيء لقلبىٰ

أنسام نهار عذب؟

أو حين تضوع بقافلتىٰ..

أزهار الحب

أو حين تطوف مخيلتىٰ..

أطيار الغيب

ماذا أكتب يا نبض القلب؟

الموج يراقص أنغام القيثار

وأنا اللحن البحر

أنا البحار الموسيقار

أعزف للبحر أغانيه

فيعزفني

والآن

ماذا أعزف من ألحان؟

في هذا المقطع الاستهلالي من القصيدة، الكاتب يتيه بذاته وبقدراتها: "أنا اللحن البحر، انا البحار الموسيقار" فهو البحار وهو الموسيقار ومنه البحر ومنه اللحن. فماذا يعزف من ألحان؟

لم يصل بعد إلىٰ الإقدام علىٰ الفعل وهو الكتابة وما يماثلها من لحن وغناء وموسيقىٰ. هذا الموقف غير المحسوم لا يعني إعلان العجز أو التقاعس عن اللحن أو الكتابة، بل قد يعني غيوم الرؤية، أو إعادة ترتيب الاختيارات، وهي الاختيارات نفسها التي نجدها في كل عصر بين الفردي والجماعي، أو بين النسبي والمشترك العام، أو بين المألوف واللامألوف، أو حتىٰ بين التاريخي والعجائبي. وهذه الاختيارات ليست اختيارات حدية مثل التقابل بين الأبيض والأسود، أو الليل والنهار، ولكنها اختيارات ثقافية تحددها أذواق الكاتب والجماعة والمثال الجمالي الغالب في زمنه.

وهذا نفسه ما تعلنه تساؤلات الديداموني في هذه القصيدة التي لم تحسم مسألة الاختيار وإن كشفت عن توجهات الكاتب. فالسؤال عن الموضوع بمعنىٰ النافذة التي يطل منها لا يزال معلنًا:

قد عاش القلب يدبج حلو قصائده

ويغنئ انشودة عشق

والآن..

ماذا يمكن أن يكتب دون الخفقان

والقيثار بلا أوتار؟

ماذا أكتب..

وشراعي مشغول إذ يجهل غدر التيار؟

هل أكتب عن تشكيل الزهر مع الزهر

عن تشكيل الشجر مع الظل

عن تنغيم للأطيار؟

هل أكتب عن موجي

حين يراقص أفراخ الشمس

وحين يداعب أنفاس البدر الفجر

يداعب طيف نهار؟

ماذا أكتب يا هبة الأقدار؟

الكون مليء بالأغلال وبالأثقال

وبالأمثال

يا فاتنتي، الكون مليء..

بالأحرار

وأنا الحر محاط بالأسوار.

فالسؤال "ماذا؟" مطروح مرتين ومشتق منه أسئلة أخرىٰ. فماذا يكتب؟ أجابته أشق منه. هل يكتب عن التشكيل والتنغيم والرقص وأنفاس الفجر؟ أو يكتب عن غيرها؟ الاختيار إذنْ بين الذاتي واللا ذاتي. والانتقال من الذات إلىٰ رحابة الضمير الجمعي يعني الانتقال من العشق الفردي إلىٰ العشق الجماعي، ولكن هذا الانتقال لا تزال تحيط به القيود:

الكون مليء بالأغلال وبالأثقال

وبالأمثال

يا فاتنتي الكون مليء

بالأحرار

وأنا الحر محاط بالأسوار.

غير أن هذه التساؤلات ستظل حاضرة، كما ستظل كاشفة عن قيود الاختيار وفي مقدمتها الخوف الذي ينبع من غياب الإحساس بالأمن وعواقب إطلاق الكلمة كما نطلق الرصاصة. فالكلمة نور، وبعض الكلمات قبور كما يقول صلاح عبد الصبور. وفي زمن اقتراب السقف من الرأس يتضاءل الرأس وينحني بل قد يتلاشىٰ وتعيش بلا رأس. وأصحاب الكلمة لم يدفعوا ثمنها إلا في أزمان هبط فيها السقف علىٰ الرأس. والديداموني تسكنه الأسئلة التي تترجم معوقات الكلمة وتترجم اختيار مجال الكتابة وطريقتها، وتعطل ولو لحين وظيفة الكتابة. ولكن الإعلان عن السؤال أفضل من كتمانه:

ما عاد يفيض النهر حياة

أو يسلك درب

ما عاد يضوع الزهر عبيرًا

ما عاد يهب

فالنفس رهينة بركان الكرب

يا فاتنتي،

الجدب.. الجدب

وبرغم سلاسله

تتدفق أنفاسي فوق سطور الأوراق

تنحجب الكلمات عن القلم

تظل تموج بأعماقي

تؤثر إحراقي

حتىٰ تختنق البسمة ترتسم الآهة

فوق شفاهي ومياهي

ماذا أكتب والجدب سحاب

ماذا أكتب والوطن مليء بالأغراب

وأنا الحر أغرد أشدو وحدي.

عندما يتوارى الحلم في تحولات الفصول

-١-

هل يحلم الإنسان وحده ولا يحلم غيره من الكائنات الحية؟ سؤال مر بخاطري أثناء قراءتي الثانية لديوان الشاعر رضا عطية **(فصول من المقاومة والاستسلام)**، واحترت في اختيار الإجابة وقلت لماذا نقطع أن الإنسان وحده هو الذي يحلم؟ ولماذا لا نقول إن الطيور تحلم والنباتات تحلم وكذا الحيوانات؟ وأنا أزعم أن كل هذه الكائنات الحية تحلم مثلما يحلم الإنسان. ومبعث زعمي هذا أن الحلم يكون تجاوزًا لما نحن فيه إلىٰ ما نأمل أن نكون فيه. أي أنه النافذة التي نطل منها علىٰ الأفق الجديد الذي لا نرىٰ فيه فقرًا أو جوعًا أو ضعفًا أو مرضًا أو ظلمًا أو بطشًا أو استكبارًا. ويتحقق كل ذلك وأكثر علىٰ الأرض التي نقدم الروح فداء لها إذا تعرضت للغزو أو للسطو أو للنهب أو الانتقاص. والحلم الذي بهذا المعني قد يكون تعبيرًا عن إحباط شديد واضطراب للرؤية تدفعنا إلىٰ النهوض من جديد أصلب مما كنا. وأعتقد أن الحيوان والنبات والطيور تشاركنا هذا الحلم وهذا الطموح الدائم لحياة أفضل يتوفر لها فيها الحب والماء والأمن والهدوء والسكينة فتسعد كما يسعد الإنسان بمولوده ورفيقته وأحفاده وأهله وذويه. والحياة ليست خطًّا مستقيمًا صاعدًا. فقد تصعد ثم تسقط وقد ينهض الإنسان من جديد وهذه دراما الحياة. وما يصنع الحلم ويدفع إليه هو السخط والتوتر والألم الذي يصوره هذا الديوان أو قل هذه المجموعة الشِّعرية علىٰ نحو درامي لا تتحدد فيه الأصوات كما تتحدد في المسرحية أو الرواية أو الدراما عامة ولكنها موجودة وحاضرة ظاهرة وفاعلة، فقصائد هذا الديوان يغلب عليها الغناء الممزوج بنقد الواقع وتصوير هوامشه وزواياه الضيقة ومناطق ضعفه في مقابل مناطق قوته وتناقضاته الصارخة بين الغرام بالحق والمساومة عليه وبين الحس البطولي الجماعي والحس الفردي. وبين اللغة البسيطة المتداولة واللغة الشِّعرية المكثفة وبين

الشكل الشِّعري الحر والشكل الشِّعري التقليدي وبين الماضي واستدعائه والحاضر واضطراب رؤيته نحو المستقبل.

هذه الدراما صاغها شعرًا ديوان رضا عطية **(فصول من المقاومة والاستسلام)** صورًا من دراما الحياة في المجتمع المصري مرتبطة بزمن محدد وبرؤية اختلط فيها المحلي بالقومي والماضي بالحاضر والانتصار بالانكسار. أما الزمن فهو اللحظات المعاصرة المملوءة بأحداث مؤلمة في مصر سبقت ثورة يناير بقليل وشملت أيضًا التداخل بين هذه الأحداث وما يماثلها علىٰ المستوىٰ الإقليمي وتحديدًا مسألة الاستيطان الإسرائيلي والعدوان المتكرر علىٰ غزة بوصفها بؤرة المقاومة والدفاع عما بقي من أمل التخلص من بطش إسرائيل وأطماع الغرب وأمريكا. وجاءت هذه المشاهد علىٰ هيئة فصول هي أقرب إلىٰ التشكيل البصري موزعة توزيعًا لا يخلو من دلالة أو مغزىٰ.

-٢-

يعتمد الشكل العام لهذه الفصول علىٰ الورق علىٰ ثلاثة أبعاد: الأول: **قلب الفصول**. والثاني: **علىٰ هامش الفصول**. والثالث: **كل الفصول**. أما الأول فيضم صورًا لقلب المأساة هي علىٰ الترتيب: دم ومقصلة ونار"١٥/ ١/ ٢٠٠٩ " والصورة الثانية: المهرج الصفيق يدعي انتصاره "١٧/ ١/ ٢٠٠٩" والثالثة: سننقش المأساة بالدماء "١٨/ ١/ ٢٠٠٩" وعلىٰ هامش القلب تأتي صورتان: شهيد الفجر، وأكسير الحياة. وهما بلا تاريخ مثبت في الديوان.

أما **"هامش الفصول"** فتضم صورًا من الوجع الذاتي والتأمل المتفاوت العمق والمكانة في النفس، وبلغ عدد هذه الصور سبعًا. خمسٌ منها علىٰ منوال القصيدة الحرة وصورتان علىٰ منوال القصيدة العمودية التقليدية لكن هذه الصور السبعة نمط مختلف عن مثيلاتها من الصور في **"قلب الفصول"**، وليس مرد هذا الاختلاف إلىٰ شكل كل وحدة أو صورة فقط، ولكنه أيضًا من حيث الموقف الفكري وعلاقته بالهم العام. فالصور الثلاثة الأولىٰ من **"قلب الفصول"** مشدودة نحو مشاهد الأسىٰ الذي لا يجف

دمه في فلسطين وتحديدًا غزة في صراعها غير المتكافئ مع الصهاينة، ويبدو من تـواريخ الكتابة -ثلاثة أيام متتابعة- أن الشاعر كتبها تحت وطأة الألم مما يحدث في غزة. أما الصور الثلاثة الأولىٰ من **"هامش الفصول"** فصوت الهم العام فيها يتوارىٰ إلىٰ حد الاختفاء والانكسار ولا نسمع إلا صوت الأب المكسور أو المقهور في "مذكرات أب مقهور"، والثانية ذات العنوان "صراع"؛ فالصراع فيها ليس صراعًا واضحًا معروفة أطرافه كما في "دم ومقصلة ونار" مثلًا، ولكنه صراع متدثر بدثار المجاز بين **الفأر والأسد** الذي يموت بعضة الفأر. ويدفعك المجاز إلىٰ التأويل المفتوح لتصل إلىٰ دلالة عامة تصدق علىٰ كل من تتضخم قوته ويتخاذل أمام الجبناء أو الضعفاء، وقد تضيق دلالة المجاز لتصل منها إلىٰ إسقاط حالة الصراع بين فأر وأسد علىٰ حالة الصراع بين إسرائيل من جانب وكل العرب والمسلمين من جانب آخر، وما يملكونه من عدة وعتاد وأموال. أما الصورة الثالثة في "هامش الفصول" فتتخذ شكل نفثة شعرية يستخدم الشاعر فيها الصورة الاستعارية الكلية أسلوبًا في تصوير الهم الذاتي أو الهم العام أو بكاء الوجود. ويتخذ من أوراق الشجر **"وريقة خضراء "** تدور عليها الاستعارة المكنية الكلية. هذه الوريقة تخشىٰ الاحتضار وقد خنقها الخريف وتكاثر عليها الجراد فلم يبق فيها إلا قليل من ماء الحياة الذي يساعدها علىٰ الصراخ ويراقب مأساتها عشاق كانوا علىٰ عهد قديم معها لا يدرون أيبكونها أم يبكون علىٰ حالهم: **"يقاومون مثلها مرارة الرحيل، وقسوة الهجير، وظلمة الضمير"**.

ولا تختلف الصور الباقية من حيث الشكل والتوجه الفكري عن الصور الثلاثة المذكورة. فصورة **"لأنني أراك" وصورة "حبر الروح" وصورة "وأرجم الذنب" وصورة "جعبة الروح"، هي أجزاء من مكونات "الهامش"** كما سماه الشاعر.

والجزء الثالث من هذه الفصول هو **"كل الفصول"** يتكون من أربع صور هي: **"منبت الشهداء"** و**"الصباح الرضيع"** و**"طيب الوقار"** و**"ولدي"**. واللافت في هذا الفصل من الديوان أنه مبدوء ببكاء المسجد الأقصىٰ وهذا البكاء يصلنا بالبداية في **"قلب الفصول"** وهي صور المقاومة الباسلة في أرض فلسطين، وإن اختلف الشكل

الشعري الذي كان قصيدة الشعر الحر في القصائد الثلاثة الأولىٰ عن الشكل الشعري التقليدي في بكائية الأقصىٰ.

وبكاء الأقصىٰ هو لون شِعري معروف ببكاء الأماكن أو رثائها كما كتب ابن الرومي قصيدته الشهيرة في رثاء البصرة بعد أن حطمها الزنج، وكما كتب الوراق في بكاء بغداد وشعراء الأندلس في بكاء مدن الأندلس، وهذا الفن كما هو معروف فن قديم وممتد في كل الأزمنة فليس بعيدًا عن الوعي بكاء السياب للعراق في قصيدته الشهيرة **"المطر"**، ولكن السياب وغيره من الشعراء المعاصرين هجروا الشكل التقليدي في الغالب حين تفاعلوا مع منطق زمنهم، ولم يعد هذا الشكل حاضرًا إلا للدلالة علىٰ مقدرة الشاعر الفذة علىٰ التعامل معه والسيطرة علىٰ أسراره كما يصنع الجواهري وكما يصنع عبدالرزاق عبدالواحد من العراق مثلًا، أو للربط بين هذا الشكل وموضوع قديم مثل المدح الذي استغرق جهد شعراء كثيرين مثل البحتري ومن قبله مسلم بن الوليد في العصر العباسي وغيرهما. وموضوع المدح موضوع متجدد مثل الرثاء تختلف مداخله حسب موقع الممدوح من الوجدان العام أو الخاص وكذا موقع المرثي كما فعل كعب بن زهير مثلًا في مدح النبي عليه الصلاة والسلام والاعتذار إليه، وكما فعل البوصيري بعده بما يزيد علىٰ ستة قرون في بردته الشهيرة وأحمد شوقي في "نهج البردة".

والشاعر رضا عطية استعاد الشكل التقليدي عندما أراد أن يكتب عن المدح في شخصية الممدوح **"طيب الوقار"**. ولكنه حين استعاد الشكل والموضوع في هذه القصيدة، استعاد الشكل التقليدي في قصيدة أخرىٰ باسم **"ولدي"** ليست مدحًا بالمعنىٰ المألوف للمدح، ولكنها غناء عاطفي شجي للابن الوليد وبسمته الخضراء: **"هلَّا ضحكت بكل بيد بلادي"**.

في هذا الجزء **"كل الفصول"** احتل الشكل العمودي المساحة الأكبر، والمساحة الباقية كانت من نصيب ومضة شعرية قصيرة هي **"الصباح الرضيع"** يبدو أنها لقصرها الشديد كانت نفثة مكظوم علىٰ فراق هذا الرضيع. وفي الجزء الأخير وهو **"نهاية**

الفصول" قصيدة وحكمة: الأولىٰ **"قل لي.. فما جدوىٰ الكلام؟"** والثانية: **"ضدان"** بيت واحد. في القصيدة يعود الشاعر إلىٰ النغمة التي بدأ بها الفصول وهي صورة الصراع بين الحق والباطل ويختم الشاعر فصوله بشجن رقيق:

ضدان في عينيك يا حوراءُ   في طرفك السراء والضراءُ

-٣-

السؤال الذي يفرض نفسه بعد الفقرة الأولىٰ والثانية من هذه الدراسة هو الفصول ومدارات الفصول علىٰ امتداد التشكيل البصري وعلىٰ امتداد العلاقات بينها وبين فصول الوقت والزمن. فقد وردت هذه الصور المتعددة من القصائد علىٰ تفاوتها كما قدمنا في إطار صورة صارت عنوانًا لكل مجموعة. وقد اختار الشاعر كلمة الفصول لتكون عنوان كل مجموعة دون غيرها بعد أن يضيف إلىٰ هذه الكلمة وصفًا يميز كل مجموعة تمييزًا دلاليًّا ويربطها بكل المجموعات ربطًا عضويًّا من حيث الدلالة العامة.

فكلمة **"الفصول"** قد تعني جزءًا من بناء رسالة، فنقول فصل من فصول الرسالة، وقد تكون جزءًا من مسرحية كوميدية ساخرة تتوالىٰ فصولها فتبصرنا بعيوبنا رغم الضحك الشديد كأنه ضحك كالبكاء. وقد تكون فصلًا بمعنىٰ منظر من المناظر التي يقدمها لاعب الأراجوز الذي نراه يلعب فتشدنا مهارته في اللعب بعروسته، ولكنه في الحقيقة يرسل للمتلقي رسالة قد تكون سارة أو حزينة وقد تكون كلمة **"فصل"** دالة علىٰ مكان التعلم والدرس أو العظة، وقد تكون دالة علىٰ الزمن بتحولاته الأربعة علىٰ مدار العام وما يصحب هذه التحولات من جفاف ومطر وبرد وحر أو ما يصاحب هذه التحولات من اعتلال النفس وتغير الروح أو نشاط العقل وجموح الخيال. فإذا ما أضفنا إلىٰ هذه الكلمة المحورية في هذه المجموعة ما يقيدها كما يقول النحويون، فإن الدلالة تتحدد وتتسع في آن واحد. أما أن تتحدد ففي تعبير **"قلب الفصول"** تحديد بلا شك جعل الفصل فصولًا، وجعل لها قلبًا بمعنىٰ وعاء يتسع لما يحتويه، وهذا ما جعل "الفصول" تتسع لتضم بين حناياها عددًا من القصائد هي القلب من الوعي العام عند

المتلقين والوعي الخاص عند الشاعر الذي يصور في هذا الفصل رسالة تجعله هو القلب وتجعله هو البداية دائمًا والمركز والنهاية.

"قلب الفصول" إذنْ كما قلنا هو المركز والبداية والنهاية بما يضم عدة قصائد تصور الوعي الغائب بقضية الحرية في الأرض المغتصبة، وما يقع عن يمينه أو يساره هو الهامش أو **"هامش الفصول"** وتعبير هامش الفصول قد لا يعني بالضرورة ما نعنيه ببؤرة الشعور وهامش الشعور، ولكن قد يعني أن الوعي العام بما طرأ عليه من عمىٰ الرؤية قد تراجع عن مكانه واحتل مكانه ما شغل الفكر والقلب بالتوافه من الأمور ومنها الانغماس في المسائل الذاتية انغماسًا يجعل كل فرد منا مشغولًا بنفسه وبناء قيمه الخاصة. ففي **"هامش الفصول"** وردت سبع قصائد ليس بينها جامع إلا الهم الذاتي، ويعاني الصوت الفردي فيها معاناة الوهن والانكسار ويغلب علىٰ اثنين شكل الإبيجرام وهو في أصله شكل رثائي كانت الناس خوفًا من ضياع قبر ميتهم يختارون حجرًا ويكتبون عليه عبارات قصيرة تدل عليه وتؤبنه وأسماء هذه القصائد لا تخفىٰ دلالتها علىٰ ما نقول: "مذكرات أب مقهور" و "حبر الروح" و "وريقة خضراء".

أما الفصل الثالث من هذه الفصول فهو **"كل الفصول"** يعود فيجمع بين طياته روح "قلب الفصول" بقصيدة "منبت الشهداء" كما يجمع "الصباح الرضيع" ومضة شعرية غنائية قصيرة ويغلب عليه الطابع المحافظ من حيث الشكل العروضي بانتهاجه بحور الخليل معيارًا موسيقيًّا، ويذكرنا بالفصل السابق وهو "هامش الفصول".

من الملاحظ أن **"قلب الفصول"** علىٰ الرغم من قلة عدد قصائده نسبيًّا بالقياس إلىٰ **"هامش الفصول"** مثلًا مضافًا إليه "كل الفصول"، فإنه يعد محور الدلالة الرئيسة في هذه المجموعة الشِّعرية لرضا عطية. وقد يكون في حكمنا هذا بعض التجاوز، ولكن الحقيقة هي أن الانشغال بمفردات الهم الذاتي التي وقعت كما يسميها الشاعر في "هامش الفصول" أو "كل الفصول" يتضاءل شأنها تمامًا -مع أهميتها للإنسان العادي وأهميتها للشاعر- والدليل علىٰ ما ندعيه أن توزيع هذه الصور لم يكن مصادفة، ولا

جاء عفوًا فقد تصدرت صور المقاومة والشهادة كل الفصول تقريبًا ثلاثة منها في قلب الفصول وواحدة في هامش الفصول وأخرىٰ في كل الفصول.

ولو أن الأمر كان مجرد توزيع قائم علىٰ وحدة الموضوع مثلًا، لكان من الأولىٰ أن تقع هذه الصور الخمسة المتعلقة بالمقاومة والشهادة تحت عنوان واحد يجمعها، ولو حدث ذلك لصارت هذه المجموعة الشِّعرية منقسمة انقسامًا حادًّا بين ما هو شأن عام يقع في قلب الوعي "قلب الفصول"، وما هو شأن فردي خاص يقع كما يقع في هامش الوعي أو"هامش الفصول". ولكن توزيع الصور جاء متداخلًا علىٰ هذا النحو ليرسل رسالة بلاغية إلىٰ القارئ أو المتلقي مفادها أن الوعي الفردي لا يمكن أن يستقر أو يكتمل إلا علىٰ نار الوعي العام. فالأرض مهما توارت مكانتها في الظاهر ستظل أغلىٰ من الروح، بل هي أساس الوجود وعماده، وما الموت في سبيلها إلا انتقال من حال إلىٰ حال، وهذا الموت يمنحها البقاء والخلود لتكون مستقرًّا لما يأتي من أجيال تدرك مقدار ما قدمت الأجيال السابقة.

وتنهض هذه الرسالة البلاغية التي تتجادل فيها الأصوات ويتداخل فيها العام والخاص علىٰ أسس الانتقاد وتأسيس الفرح بما هو آت. فالانتقاد سبيل مشروع يتوسل بصور بلاغية كبرىٰ وصور بلاغية صغرىٰ. أما الكبرىٰ فهي التي شكلت مفارقة كبرىٰ بين الواقع والمأمول أو بين الوعي الماثل والحلم. ومنها ما وجدناه في قصيدة صراع المبنية علىٰ مفارقة الضعف والقوة، والمقابلة بين الضعف والقوة في أساسها مقابلة ذهنية، لكنها تحولت في هذه القصيدة إلىٰ مقابلة شِعرية بين أسد وفأر يقهر الأسد الذي يجأر بالشكوىٰ والصراخ من الوجع بعد أن كان مزهوًّا بقوته التي لا تبلغها قوة. والفرق بين المقابلة الذهنية والمقابلة الشِّعرية بين وواضح. الأولىٰ باردة غير مدهشة ولا مثيرة للأسىٰ أو السخرية ولا تمثل موقفًا فكاهيًّا يميت من الضحك أو البكاء.

ويمكن أن تكون موضوعًا للوعظ أو الدرس الفلسفي التأملي، ولكن المفارقة الشِّعرية هنا مفارقة حية متجسدة محددة تستدعي كل المواقف المماثلة عبر الوعي

الذي قد يستحضر التاريخ ويستحضر الواقع ويبني منهما موقفًا جديدًا. هذه المفارقة تثير الدهشة التي تجدد الإحساس بالوجود وبالناس وبالزمن ومنها تنطلق الأسئلة التي تحتاج إلىٰ أجوبة جديدة لا تتعلق بما هو جاهز ومعروف سلفًا من الأجوبة.

وقصيدة **"وريقة خضراء"** لا تبني صورتها الكلية علىٰ أساس المفارقة الساخرة، ولكنها تبني علىٰ أساس الشفقة والخوف. فهذه الوريقة الخضراء كانت تقاوم الجفاف والعطش ويأوي إليها المحبون والعشاق الذين يقاومون مثلها هجير الحياة ولكن الجفاف والعطش تغلبًا علىٰ هذه الوريقة التي سطر عليها العشاق والمحبون أحلامهم وشكواهم، فراحت تجأر بالشكوىٰ وتؤذن بالرحيل والفراق. والرحيل والفراق مصير يخشاه المحبون والعشاق وكل مَن توسل بالجمال في مواجهة القبح. هنا تتجلىٰ عاطفة الشفقة والخوف في صورة حية: الشفقة علىٰ الوريقة الخضراء بما ترمز إليه والخوف من المصير المؤلم الذي يمكن أن يؤول إليه حال هؤلاء.

هذه الصورة الكلية في القصيدتين: **"صراع"** و**"وريقة خضراء"** قائمة علىٰ الأمثولة أي الاعتماد علىٰ وسيط خيالي له وجود في الواقع المعيش ومعان محفورة في الوعي، ولكن توظيفه في سياق مختلف جعله مملوء بالمعاني المتعددة والرموز القابلة للتأويل. فالأسد حيوان، المطبوع عنه في الوعي هو القوة الباطشة بين الحيوانات وحتىٰ بين الناس، فلا أحد يقوىٰ علىٰ مواجهته مجردًا من سلاح، ولكنه في هذه الأمثولة قد جعلت منه هذه القوة حيوانًا مثيرًا للسخرية والاستهزاء به إذ كيف يسقط في مواجهته مع الفأر ويخر مهزومًا مجروحًا. هذا الأسد المهزوم، تحول في سياق الأمثولة إلىٰ رمز لم يعد هو الأسد، بل صار كل ما يماثله ممن يمتلئون بغرور القوة.

والأمر نفسه في الوريقة الخضراء؛ فهي وريقة صغيرة وليست ورقة مدت صفحتها للعشاق، فسطروا عليها ما سطروا من هجير الحياة وما رسموه للغد من أحلام، ولكن الظروف المحيطة لم يرق لها هذا المشهد الجميل، فاجتمع عليها الجفاف والخريف والجراد فنضب ماؤها وأوشكت علىٰ الهلاك ومفارقة الحياة ولم ينهض محبوها إلىٰ إنقاذها واكتفوا بالتعاطف الوجداني معها ومشاركتها الخوف من هذا المصير. هنا نجد

الضعف مثيرًا للتعاطف والشفقة داعيًا إلىٰ مزيد من التوحد والتعاضد في مواجهة أعداء الحياة وما تنطوي عليه من جمال، بينما نجد الطرف المراقب وهو العشاق ينعىٰ هذه الوريقة رائيًا فيها مصيره المقبل كأنه قد عجز عن الفعل المدعم للوريقة في مأساتها أو المدعم له في مواجهة مصيره.

والقوة في الأمثولة الأولىٰ مدعاة للسخرية وموضوع للتأمل والعبرة واستحضار لدروس التاريخ كم قوة ناشئة أجهزت علىٰ قوة عتيدة وصار هذا الإجهاز إعلانًا لميلاد جديد. فالفأر علىٰ ضآلته أوجع الأسد والوريقة علىٰ ضعفها أثارت الأسىٰ ولكنها لم تستسلم لمصيرها، فلا تزال تنتظر الربيع لتمتلئ الأوراق من جديد بالماء وببهجة الحياة.

أما الصور البلاغية الصغرىٰ من تشبيه وكناية واستعارة بكل ما تنطوي عليه من تعدد وتنوع؛ فهي المكون الرئيس للدلالة الكلية سواء علىٰ مستوىٰ الرؤية أو مستوىٰ الأمثولتين الحاضرتين بين أيدينا. ففي "صراع" نجد صوت الراوي هو الأسد الذي يتعجب من هجمة الفأر عليه في ليلة عرسه ويبرر لأعوانه سخريته -رغم ألمه- من الفأر، وكيف أن الصراع لا يكون بين أقزام وعمالقة أو بين جرذان وأسود. وفي كل هذا السرد لا يحضر صوت الفأر، ولكننا نرىٰ أثره وأفعاله علىٰ لسان الأسد. ومجمل هذه الآثار والأفعال كونت رؤية للصراع بين الطرفين، ومنها تعددت الصور البلاغية بحضورها الفاعل وأساليبها المتنوعة. ومن ذلك:

"حين يموت الأسد الفذ بعضة فأر، لا بد لقانون العالم أن ينهار".

وهي صورة مؤذنة ببداية الصراع حين توافدت حيوانات الغابة علىٰ قصر الأسد تحذره من غدر الفئران وثورتهم ولكنه يتساءل:

"كيف يهدد عملاق الغابة قزم أبله؟

هل سيخط نهاية ملك الغابة فأر؟ يا للعار!

لن أفتح للأوهام السود الباب".

وتتوالىٰ الصور المتعجبة والمنكرة لما يمكن أن يؤول إليه الصراع. وفي كثرة هذه الصور وتعددها في اتجاه واحد وهو إنكار وجود الصراع تدعيم للرسالة البلاغية التي ركزت علىٰ أن الوعي الفردي لا يتكون علىٰ نحو حقيقي إلا علىٰ نار الوعي العام، وأن العزلة والانغلاق علىٰ أوهام الذات لن تغير من حركة هذا الوعي واتجاهه، بل سيزداد الفرد انعزالًا وانغلاقًا مهما كانت سطوته ونفوذه.

وإذا كانت الفصول -فصول المقاومة والاستسلام- قد دعمت رؤيتها اعتمادًا علىٰ فكرة الفصول ودورانها وتحولاتها الزمنية، فإن الفعل الإنساني له وعاءان وعاء من الزمن ووعاء من المكان. والصورة الشعرية تصنع دلالتها اعتمادًا علىٰ هذين الوعاءين. ولنبدأ بقلب الفصول وما ورد فيها من قصائد صورت همًّا عامًّا يتصل بقضية الأرض والحرية وطبيعة الصراع القائم بين العرب من ناحية والصهاينة من ناحية أخرىٰ. هذا الصراع في جوهره صراع من أجل الوجود وهو يختلف عن كل صراع علىٰ الحرية والأرض. فكل الذين احتلوا بلادًا غير بلادهم تركوها بعد قتال وصراع مرير وبقي الطرفان المتصارعان لم يقض أحدهما علىٰ الآخر، إلا هذا الصراع الذي لن يزول إلا بزوال طرف من الطرفين. لذلك وصفه بصراع الوجود وصف صحيح. ومنطق التاريخ ينحاز دائمًا لأصحاب الحق مهما طال الألم واشتد بطش المغتصب وكذا سنة الله في كونه أن البقاء لأهل التراب والتاريخ والمجد.

ففي قلب الفصول ثلاث قصائد عن غزة في مواجهة الطغيان، ولكن غزة الجغرافيا المعروفة بحرًا وأرضًا ليست هي غزة في هذه القصائد وغيرها التي اتخذت من المكان سلطةً وسلطانًا مؤثرًا علىٰ المتلقي. فذكر غزة ينقل المتلقي وبسرعة من حال إلىٰ حال ومن هم إلىٰ هم أكبر وهذا الانتقال العاطفي والفكري صورة من صور التحول التي يشير إليها اسم "الفصول" كما قدمنا، وإذا كان هذا الفصل هو "قلب الفصول"، فإن المكان أعني غزة هنا لم يعد هو المكان. فأطفاله ليسوا مثل كل الأطفال ونساؤه لسن مثل كل

النساء وأمهاته غير كل الأمهات تعلم أن فتاها أو طفلها أو ابنتها جاءت إلىٰ الوجود لتكون فداء للأرض والعرض والقداسة والتاريخ، ويأتيها خبر موته ولا تحزن أو تؤلمها المفاجأة. وهكذا النبات والحجر والبحر والمطر والشوارع والأزقة والحواري تلونت بلون الدماء وتغيرت رائحة الهواء كتغير رائحة التراب.

في هذا المكان الشِّعري تذوب الأفئدة، وتتوله عشقًا للتراب، وترخص الأرواح، ويرتفع هذا المكان إلىٰ مرتبة الأيقونة الدالة علىٰ نفسها وعلىٰ غيرها، فجبل التوباد هو جبل مثل كل الجبال، ولكنه دال علىٰ خلود رمزين في عالم الوجدان يتكلم باسمهما ويشير إليهما، وكذا جبل ابن خفاجة في قصيدته الخاشعة أمام سنة الكون وجبل موسىٰ الذي تجلىٰ عليه الله فلم يستقر وخر موسىٰ صعقًا.

هذا المكان الشِّعري تسربل بصور الموت والشهادة كما نرىٰ في قصيدة (دم ومقصلة ونار):

"طفل تشوهه الشظايا.. طفلة في المحرقة

والغاصب المسعور

ينصب كل يوم مشنقة

وشبابنا تحت الركام يعانقون الأعمدة..

ودم الصبايا الآن

يلعن كل من باع العروسة والفرس

لا مات من ذاق الشهادة

روت دماه ثرىٰ الوطن

سيعيش في روح الزمن

طالما صرخ الحجر

فالفصول وتحولاتها ليست تحولات في الزمن المطلق بل هي تحولات الناس وتحولات دورات الصراع يرتبط بها المكان يضفي عليها طابعه الإنساني وعمقه التاريخي. هذا التعانق بين المكاني والزمني في هذه المجموعة وبين العام والخاص وبين النسبي والمطلق وبين التاريخ والواقع هو الذي صنع الدلالة الكلية كما رسم ملامح الرسالة البلاغية بعناصرها التي قدمناها.

الشِّعر عندما يكون الملاذ

-١-

هل يكون الشِّعر ملاذًا؟ وإذا كان فلمن؟ أللشاعر أم للمتلقي؟ أم لهما معًا؟ ظل الشِّعر منذ أن عرفه الإنسان رفيقًا له، وسميرًا، وحاديًا. فأما رفقته فتؤكدها الكتابات والنقوش الموجودة علىٰ جدران المعابد والكهوف. فلم يكن يعرف الإنسان الأول من الشِّعر ما نعرفه عنه الآن. لقد عرفه لغة يومية تترجم مواقفه السارة والحزينة كما تترجم إحساسه بغموض الكائنات وأسرار الوجود، وتطلعاته نحو المجهول. كان الشِّعر لديه شعيرة يومية بل لحظية، لا يقوله ليرضي طرفًا آخر ولا ليحقق زهو التفوق علىٰ اللغة أو علىٰ الآخرين، بل ليكتشف نفسه ويكتشف طبيعة الأشياء من حوله. فلم تكن اللغة أداة للتعبير فقط متميزة عن كونها وسيلة اتصال، ولكنها كانت أداة تجمع بين التعبير والاتصال في آن واحد. ولذلك لم يكن هناك فارق واضح بين التعبيري والاتصالي. وهذا ما نعنيه بأن الشِّعر مثل اللغة تصوير لليومي والعارض والحلم. لم يكن للغة بعدها التجريدي؛ لأن لغة الصورة هي اللغة السائدة. لقد ألف الإنسان الأشياء بالتدريج وأطلق عليها أسماء مستمدة من الطبيعة حوله، وكانت اللغة مزيجًا من الكلمات والتنغيم الموسيقي.

وأما كون الشِّعر سميرًا للإنسان؛ فلأنه الفن الذي يتملكه الإنسان ولا ينازعه أحد. فاللغة كما قدمنا مع أنها أداة عامة، فهي أداة يبثها الإنسان خصوصيته ويجعلها كأنها ملك خاص له مثلما يصنع الساحر الذي يستخدم العصا التي نستخدمها ونعرفها في قضاء حوائجنا، ولكنه حين يستخدمها تبدو عصا أخرىٰ لا يعرفها ولا يعرف أسرارها أحد غيره، وما يقدمها عنها من فنون السحر واللعب يمثل شأنه الخاص ويؤثر فينا بوصفه شأنًا يخصنا أيضًا.

وأما أن الشِّعر يحدونا، فهو مزمارنا فعلًا وقيثارة الشاعر، يصاحبنا في عزلتنا كما يصاحبنا في صحبتنا، ويحدونا في حلنا وفي ترحالنا، فلا يكون غريبًا قول حسان بن ثابت:

تغنَّ بالشعر إما كنت قائله إن الغناء لهذا الشعر مضمارُ

ولئن كان الحداء قرين الرحلة في الصحراء، فما أشبه رحلة العمر في ظل الحضارة برحلة الصحراء، وما أشبه الحادي بالشاعر. إن الحادي يغني للإبل كما يغني للبشر في أداء جماعي يهون من قيظ الصحراء وبردها، ويحفز الراحلة علىٰ تجديد النشاط، وتخدير الألم. والشاعر يحدو نفسه أولًا في آلامها وعزلتها وخوفها وتوتراتها، وتوجسها من المجهول، وهو إذ يغني ذاته، يغني كل الذوات المشابهة والمتشابهة معًا. إنه ينسج جديلة التواصل الاجتماعي والإعلامي مع محيطه الصغير ودوائره المحلية والعالمية. لذا يعد الشِّعر أقرب الفنون للإنسان وألصقها بوجدانه ووعيه معًا، ومهما اشتد أوار المدنية، سيظل الشِّعر ملاذًا للشاعر والمتلقي معًا ومصدرًا للقيم الرفيعة:

ولولا خلالٌ سنَّها الشِّعر ما درىٰ بناةُ العلا من أين تُؤتىٰ المكارمُ

ولكن هل يكفي أن يكون الشِّعر تشريعًا للقيم الرفيعة والنبيلة؟ ألا يصور القبح والنذالة والتخاذل والحسد والحقد والمكائد الكامنة في النفوس؟ إن الشِّعر تشريع للحياة بكل الوانها وأقصد بالتشريع هنا ما أقصده بكلمة المعرفة. فالمعرفة أوسع من العلم وأقرب للثقافة بمعناها الاجتماعي. إن الثقافة هي الوجه الإنساني من علاقة الإنسان بالطبيعة والمجتمع، هي فنه وفكره وعقائده وعلمه ووعيه ولا وعيه، وأدواته وأزياؤه وأحلامه، وحكاياته، ومواويله، وأغانيه، وأهازيجه، وسجَّل أشواقه وطموحاته، وانكساراته، وانتصاراته. هذه المعرفة هي نسيج الشِّعر عبر الصورة التي يشكلها الخيال علىٰ نحو مخصوص بالشاعر. لذلك يتسع الشِّعر للجمال والقبح والحب والكره، والقوة والضعف، والخيال والواقع، والحلم واليقظة، والزمن بتعدد طبقاته

وتداخلها، وكل ما يكتنف الحياة من سخف ونبل وشجن وطرب. أو كما قال أبو تمام:

الجد والهزل في توشيع لحمتها والنبل والسخف والأشجان والطربُ.

-٢-

و"درة الشعراء" هي ليلىٰ محمد عبد المنعم محمد العربي، هي ليلىٰ العربي أيضًا، وهي "راهبة الشِّعر" وهي عاشقة من عاشقات اللغة والشِّعر. هي صوت نسائي وإنساني تبدىٰ حسها الشِّعري منذ أن عرفتها وهي طالبة بقسم اللغة العربية. كانت في مقتبل سن الصبا والشباب والحلم والطموح والأمل، يغلب علىٰ سمتها الحياء المشوب بالخجل الشديد، خفيفة الحركة، نشيطة بين زملائها من الطلبة والطالبات، ظلت ليلىٰ كما هي طيلة سنوات الدراسة حتىٰ تخرجت ونالت شهادتها الجامعية، وانطلقت بها مسيرة الحياة، كما حملتني سفينتها من شاطئ إلىٰ شاطئ ومن مرسىٰ إلىٰ مرسىٰ. وابتعدت المسافات وتغيرت وجوه الطلاب أمام الأستاذ، وتبدلت الظروف الاجتماعية والثقافية في بلادنا، وفي بلاد الناس الذين ذهبنا للعمل بجامعاتهم. وما أكثر الطلبة والطالبات اللائي تركن في وعي الأستاذ علامة تذكره بأبنائه وبناته معا، ولكنه حين يستحضر هذه العلامة، يدرك أن هؤلاء وهؤلاء قد كبروا وتغيرت ملامحهم الأولىٰ، وأنهم قد ترامت بهم أماكن العمل في داخل مصر أو خارجها، ويصعب عليه أن يلتقي بأحد منهم. ومن مميزات شبكة المعلومات، تقريب المسافات، واختصار الجغرافيا، واستحضار الوجوه، وتنشيط الذاكرة لتعاود من جديد استحضار العلامات أو الزمن الذي مضىٰ، فنتعرف علىٰ وجوه كنا نظن أن لقاءها صعب. ومن هذه الوجوه التي استحضرتها، ليلىٰ العربي أو درة الشعراء كما سمت نفسها أو سماها محبوها علىٰ صفحة الفيس بوك.

قرأت لها شِعرًا منسابًا عبر هذا الفضاء الاليكتروني، وكتبت معلقًا علىٰ بعض هذا الشِّعر، وشعرت أن السنين التي مضت عادت وتخيلت ليلىٰ الطالبة في الجامعة كما

تخيلت نفسي وقد عادت بي السنون في مدرج أمين الخولي بكلية الآداب جامعة الزقازيق. ثم التقينا عبورًا أثناء إجازة من إجازات الصيف.

ودرة الشعراء نشرت قبل (راهبة الشِّعر) ثلاثة من الدواوين الشِّعرية هي: عبرات الفجر- ٢٠٠٦ ورسالة شهر زاد الأخيرة- يناير ٢٠١٤ ونغمات شاعرة أو تراتيل العش- يوليو ٢٠١٤. وشاركت في أنشطة شِعرية ندوات ومؤتمرات في القاهرة ومحافظات مصر ثم مسابقة أمير الشعراء بأبو ظبي ٢٠٠٩م.

و(راهبة الشِّعر) ديوان ثري من حيث التنوع والتعدد. يضم ما يزيد علىٰ اثنتين وعشرين قصيدة ومقطوعة، بدأته بالإهداء الذي توجه للناس ولروح أخيها وللبلاد العربية المنكوبة وللوطن وللقصيدة والشِّعر، وهو إهداء يجمع بين العام والخاص، والمحلي والعربي، والشِّعر والقصيدة. وللقصائد الوطنية حضور قوي بارز يصل عددها إلىٰ ثماني قصائد عن مصر وسوريا والعراق وفلسطين، وتنال مصر نصيبها في ثلاث قصائد هي: لأنك مص- نشيد الكبرياء- إلىٰ حبيبتي البهية سيناء. أما سوريا فلها: سوريا أيا وجع القصيد- عذرًا بربك يا حلب- مهند. وأما العراق فلها: بغداد. وفلسطين لها: يا قدس.

وللرثاء قصيدتان إحداهما لأخيها، والثانية لزويل. وللتأملات الشِّعرية والعزف علىٰ أوتار الوجدان وتساؤلاته قصائد: مناجاة- سؤال: لماذا الرحيل؟- ارتحال- تراتيل الخريف- تراتيل المطر- تراتيل القمر- وحي القمر- راهبة الشِّعر- تراتيل الحبيب- سفينتي بلا حذر- ومضات. ولفيروز: إلىٰ فيروزتي. وللنبي أنشودة: طلع البدر علينا.

والديوان بهذه الصورة -كما قلت- متنوع ومتعدد يمثل رؤية للعابر والمؤلم، كما يمثل رؤية للنفس وللإنسان، تفيض صوره تعاطفًا مع الكائنات والإنسان والمكان والزمان. وتبدو هذه الرؤية رؤية ذاتية رومانسية تستمد أصولها من تراث شِعري واسع، ومن ثقافة مشاهدة ومقروءة، ومن تجارب شخصية، ومن إيمان عميق بالوطن وأحواله وقضاياه. ورومانسية ليلىٰ رومانسية شفيفة حالمة متأملة عابرة للمسافات الفاصلة بين

الإنسان والإنسان، وللحدود بين الأوطان. فالوطن كما تراه ليس مصر وحدها، بل امتداد الفكر والثقافة والتاريخ واللغة بما يصنع وطنا أكبر يشترك في الملامح والصفات، كما يشترك في الواقع والمآلات. فمصر هي الوطن الممتد في سوريا، وفي فلسطين، والعراق وليبيا، وهي درة التاج حين يمتد النظر الشاعري في تاريخ مصر العريق مصورًا عراقتها وحضارتها التي أعطت الدنيا ورسخت قيم التسامح والتعاطف والتواصل بين الإنسان والإنسان حين انطلقت منها موجات الأديان، وحين استقبلت مصر موجات البشر اللائذين بها، أو المغيرين عليها.

ورومانسية ليلىٰ تتبدىٰ في المقدمات النصية للديوان، كما تتبدىٰ في عناوين القصائد. فمن المقدمات النصية، الإهداء الذي جاء مركبًا ومتعددًا. فهو للإنسان ولروح أخيها وللبلاد العربية المنكوبة وللوطن وللشِّعر. فالإنسان معنىٰ عام يتجاوز حدود الجغرافيا؛ ليصل إلىٰ حدود كل ما يجمع الإنسان والإنسان من صفات مشتركة تعلو علىٰ الصفات الخاصة بكل فرد من الأفراد. هذا التوجه الإنساني العام توجه رومانسي بالمعنىٰ الإيجابي للرومانسية بوصفها دعوة مضادة لجحيم الصراع المادي والعقائدي المعاصر. والتألم لمصير الأوطان هو تألم لمصير الإنسان مهما يكن موطنه ومهما يكن دينه أو لونه أو دمه.

وقصيدة (راهبة الشِّعر) وهي عنوان الديوان مؤشر دال علىٰ التوجه الرومانسي الذي نقول به. وهذه القصيدة ليست كغيرها قصيدة طويلة ولا قصيدة معبرة عن صدىٰ الأحداث الجارية، ولكنها قصيدة قصيرة تتجه فيها الشاعرة إلىٰ التخفي وراء ضمير المخاطب بما يعني انقسام ضمير المتكلم لتكلم الذات صورتها بعد تشخيصها وكأنها تراها في المرآة.

هيا اسكبي الشِّعرَ يا ليلىٰ وغنيني

وغردي في سماء الشوق، واشجيني!

هذي السماءُ تراتيلٌ، وأشرعةٌ

فحلقي! علّها تحنو، وترويني

مَن يخاطب ليلىٰ؟ ومَن يطلب منها الغناء بالشِّعر والتغريد به والتحليق والترتيل كأن الشِّعر مزمار داود أو تراتيل الوجود؟ هذه المفردات تذكرني بمفردات شاعر رومانسي عظيم هو علي محمود طه في قصيدته (ميلاد شاعر).

هبط الأرض كالشعاع السني بعصا ساحر وقلب نبي

لمحة من أشعة الروح حلت في تجاليد هيكل بشري

فالشِّعر المسكوب، والتغريد في سماء الشوق، والغناء والشجن والتراتيل هي مفردات من منبع الشعاع السني وقلب النبي وأشعة الروح وعصا السحر.

وليست قصيدة (راهبة الشِّعر) وحدها تمثل هذا الحس الرومانسي العالي، فمثلها قصائد: تراتيل الخريف- تراتيل المطر- تراتيل القمر- تراتيل الحبيب.

وبعد فهذا الديوان لليلىٰ العربي درة الشعراء ديوان جدير باهتمام القارئ، وحفي باهتمام النقد والنقاد، ودعوة للالتفات إلىٰ الوهج الرومانسي من جديد عندما تتناوله ذات أنثوية متألقة.

أنشودة الزان

(**أنشودة الزان**) مجموعة شِعرية للشاعر الكبير د. عيد صالح، صدرت عن سلسلة إصدارات الرواد فبراير ٢٠٠٢ التي تصدرها الهيئة العامة لقصور الثقافة، فرع دمياط. وقد قرأت هذه المجموعة منذ ما يزيد علىٰ خمسة عشر عامًا، وكتبت عنها ضمن كتابتي عن مجموعات شِعرية أخرىٰ للشعراء سامح الحسيني وعبد الله عرايس ومحمد حميد المصري ومصطفىٰ العايدي. وتضم مجموعة (**أنشودة الزان**) أكثر من أربعين نصًّا شِعريًّا قصيرًا ومتناهيًا في الصغر. وتنفرد هذه المجموعة بهذه السمة. فنص (عابرون/ أمين الخولي) قوامه عدة جمل قصيرة هي:

لقراءة كف أو رجع الصدىٰ

كنت أتابع شيخ الأمناء

من جامعة القاهرة

وحتىٰ آخر دنياي.

هذا النص المتناهي في الصغر، كيان مكتمل صغير، جسده الإيجاز، وروحه المفارقة علىٰ حد وصف كولردج، أو قوامه التأنق في اختيار الألفاظ بحيث ترتفع عن الألفاظ المبتذلة، دون أن تبلغ رصانة ألفاظ الفحول من الشعراء العرب، وأن يكون المعنىٰ أثرًا من آثار العقل والإرادة والقلب جميعًا علىٰ حد ما ذكر طه حسين في (جنة الشوك) حين تحدث عن فن الإبيجرام وتحوله إلىٰ فن من فنون الكتابة الشِّعرية منذ بدايته علىٰ شواهد القبور حتىٰ استوىٰ علىٰ سوقه.

ويستدعي الشاعر الكبير عيد صالح رموزًا شِعرية صارت أيقونات مثل صلاح عبدالصبور ونجيب سرور حين يكتب هذا الفن، كما يستدعي رموزًا فكرية وعلمية مثل أمين الخولي، ورموزًا جمعت بين الفن الروائي والمسرحي والمنازلة الفكرية مثل يوسف إدريس. ولا يخفىٰ علىٰ القارئ الحصيف، ما لهذه الرموز من دلالات فنية وعقلية وفكرية، ومن أثر لها في الحقول التي عرفت بها. فهذه الشخصيات جمعت بين

العقل والإرادة من جانب، وبين القلب والبصيرة والوجدان من جانب آخر. وتبلور هذا الجمع في أعمالهم الشَّعرية المتفردة، أو أعمالهم الروائية والقصصية، أو أعمالهم العلمية المجددة والمحرضة علىٰ التفكير. فكأن حضور هذه الكوكبة حضور من نسيج المكون الشِّعري، ومن نسيج فلسفة الشِّعر والفن عند عيد صالح الذي نرىٰ أن الفن والفكر والعلم عنده من معين واحد هو الإبداع، وأن المبدع الحق تمتد عينه إلىٰ هذه المجالات الثلاثة في رؤية تمزج أو قل تربط بين شوارد الفن، وضوابط الفكر، وجدية العلم. فإذا ما قرأنا الشِّعر، قرأنا فنًّا يخاطب كل قنوات الاستقبال في الإنسان، فنًّا يشبع العقل، كما يشبع الذوق، ويعلىٰ من قيمة النظام والنسق كما نراهما في العلم. ويؤيد مذهبنا فيما نقول إن هذه المجموعة (أنشودة الزان) لم يرد فيها فن الإبيجرام عرضًا، ولكنها ضمت إبيجرامات أخرىٰ كل منها يحمل عنوانًا يمضي في اتجاه الغواية والتيه والسلافة والتجريد والشجب والكشف والملكوت (غواية- تيه- سلافة- آسن- لعبة- ملكوت- انطاف- كشف- تجريد- سديم) ثم عنوان قصائد قصيرة جدًّا:

١- داعب الحية
وانصب شراك الخداع
لسراب بقيعة
وعنكبوت ضال.

٢- ما أنت؟!
غضاريف دمية
ثغاء عفريت غفا
في فوهة البركان.

٣- سائك الحجارة
في روث الروح
وحقوق الطريق.

ولأن الشِّعر قرين الفكر، كما أن العقل قرين الوجدان، فنصوص عيد صالح ليست شفافة كصفحة الماء، ولكنها موحية كأعماق المحيط، تذكرني بقرب لغة عبد الصبور، وغموضها في آن واحد، فهي نصوص عالية التركيز إلىٰ درجة الغموض الشفاف الذي تعكسه العلاقات الدلالية للتراكيب مثل (**قصائد قصيرة جدًّا**) وقوله في نص قصير جدًّا اسمه (**مَن؟**):

من يفصل بين الخيط الأبيض

والخيط الأسود

أو يصعد

فوق التل المحدودب

يصطاد الثلج العائم

خارج منطقة الجذب؟!

ففي الجزء الأول من هذا السؤال: "**مَن يفصل بين الخيط الأبيض والخيط الأسود؟**" لم يكتمل الاقتباس حتىٰ تكتمل الدلالة. فالخيطان يدخلان في نسيج شيء واحد لم يذكره الشاعر فغمضت الدلالة. وذهب في الجزء الثاني من التساؤل إلىٰ جمع مفردات من مجالات دلالية متباعدة ليصنع مجازًا أشد غموضًا من سابقه وهو الصعود فوق التل المحدودب "هل يذكرنا بأحدب نوتردام؟" الذي تتجمع فوقه سطحه الأحدب ثلوج عائمة خارج منطقة الجذب. فالفصل بين الخيطين هل هو فصل بين الثلج الأبيض إن كان أبيض، وبين ثلج آخر؟ وأين تتمركز منطقة التل الأحدب خارج الذات أم في داخلها الذي يسمح بالخروج من أسر الجاذبية؟ فالصورة مركبة ومتعددة المستويات من حيث العناصر المكونة، ومن حيث الدلالات. وقابلة لآفاق التأويل. ويصعب الوقوف معها عند حد من الاطمئنان فهي مغرقة في النسبية مما يعطيها كل سمات القول الشِّعري. ومن ذلك نص قصير آخر اسمه **لعبة**:

نحن إذنْ في وقتينا

وقت لنؤلف وقتًا

ينتظم الأوقات

ووقت ينسف وقتينا

كي نبدأ من صفر الوقت

نعيد الأوقات حظيرتها

حتىٰ لا تخرج عن وقت الأوقات

فمدار الصورة والدلالة علىٰ مفردة الوقت. وهي صورة مليئة بالعبث المقصود في إشارة إلىٰ موقفنا من الوقت بكل ما يحمله من مستويات الزمن النفسي والجغرافي، ومن حلقات الزمن التي تدور بين ماض وحاضر ومستقبل. فنحن في حاجة إلىٰ الوقت لننسف الوقت وننظمه ولنبدأ من الصفر لنعيد الأوقات إلىٰ حظيرتها حتىٰ لا نخرج عن وقت الأوقات.

وفي نص آخر من نصوص الشاعر القصيرة يتجلىٰ تكثيف الدلالة وتركيزها جمالًا وإشراقًا واختصارًا حين يقدم يوسف إدريس هذا التقديم الجميل:

شامخ كالجبال

وكالنيل

-حين كان-

أيامه ولياليه.

نداهة من زمان الفحولة

والجرح كان ينز.

والبهلوان علىٰ جسد الأرض

والفرافير

لا تستطيع بأوجاعها

فقد قرن شموخ يوسف إدريس بظاهرتين طبيعيتين: النيل بكل رصيده التاريخي والاجتماعي والثقافي في حياة المصريين. والجبال وهي جامدة راسية لا تزول. وربط الشاعر هذا الشموخ والتدفق بلا حدود بزمن عطاء إدريس الأدبي. واتجه بعد هذا التصوير المركز إلىٰ الاعتماد علىٰ المفارقة إذ ذكر "الفرافير" وهي من أشهر أعمال إدريس، ثم فصلها عن كونها علمًا علىٰ عمل وجعلها علمًا علىٰ طير من الطيور، وعاد وأخذ من مضمون الفرافير ما يسقطه علىٰ الفرافير من الناس وما بهم من أوجاع تمنعهم من الطيران والتحليق.

وفي)**أنشودة الزان)** نصوص أخرىٰ متفاوتة الطول وهي: **كلاكيت– أنشودة الزان– نار خضراء– محاولة– طقس– يقبض ريحًا– حداثة– هذيان– أن تمطر السماء**. والحس النقدي في هذه النصوص أو ضح وأكثر تفصيلًا. والشاعر يعتمد الجمل القصيرة ذات الإيقاع السريع، ويقلل علىٰ المستوىٰ الرأسي من استخدام أدوات العطف، إن لم تكن نادرة. ويدفع المعنىٰ في اتجاه التركيز مع حرصه علىٰ الوصف الدقيق لأمرين: الواقع الخارجي، والواقع النفسي والفكري. يبدو هذا واضحًا في قصيدته (طقس) كما في أغلب قصائده الطوال والقصار.

وعنوان القصيدة **(طقس)** يركز فيه الشاعر علىٰ دلالة التحول. فالطقس متحول متغير. والعلاقة بين الخارج والداخل عند الشاعر علاقة متحولة متغيرة أيضًا. فتبدأ القصيدة من نقطة واقعية تاريخية في صراع مصر السياسي والعسكري مع إسرائيل، وهي النقطة الواقعة قبل حرب أكتوبر والتي عرفت باسم سنوات الغليان تحولت هذه النقطة لدىٰ الشاعر إلىٰ رؤية خاصة أقرب إلىٰ حالة الطقس غير المستقر، اختلطت فيها كل المشاعر وكل الرؤىٰ، وصار الهدف غير محدد لأن القدرة علىٰ الحسم غير كافية. وصرنا نتغذىٰ **"بأرغفة الأيديولوجيا"** ويغيب وعينا في" **الموسيقىٰ الطاغية"**:

لم يكن الوقت حربًا

كي آخذ حذري

كانت أنفاس اللحظات

تقافزت بين ضلوعي

كانت سنوات الغليان

وكان خطاب اللحظة

كانت أرغفة الأيديولوجيا

والموسيقىٰ طاغية

والمعنىٰ حمل خارج رحم الكلمات

ولكن هذه الحالة من القلق والتوتر وضباب الرؤية لم تدم، فقد تغير الطقس. ومع ذلك، فإن الواقع النفسي والوجداني لم يتغير. وهذا يعني أن الرؤية التي يحرص عليها الشاعر في قصيدته رؤية عميقة لا تقف عند العابر والسطحي. فإذا كانت سنوات الغليان سببًا من أسباب التوتر والقلق واضطراب الداخل والخارج، فإن الحرب قد حسمت هذه المسألة، ونشأ بعدها واقع جديد أو طقس جديد كان المأمول منه مزيدًا من الاستقرار السياسي والاجتماعي والاقتصادي، ولكن هذا الأمل لم يتحقق. فقد ظهرت علىٰ الجسد أعراض أمراض كثيرة كادت أن تفتك به، بل ربما كانت أشد خطرًا مما أحدثته سنوات الغليان. وهنا علىٰ مستوىٰ الصياغة الشِّعرية، يتجلىٰ ضمير المتكلم نائبًا عن ضمير اللحظة التاريخية أو عن ضمير المجموع، وقد احتفظ هذا المتكلم بكل ملامحه الأسلوبية التي تجلت في وصفه للحالة الأولىٰ من (**الطقس**):

الطقس تغير

ولكني مقرور

أتقلب في نار الفتنة

لا زلت

ولا زالت عيناها

تدفع صاروخا تلو الصاروخ

ولا زال التفجير وثقب الأوزون

"سؤالان غريبان"

"شتاءين التحما"

في مركبة الرعب العبث اللامعقول

وتكتمل رؤية الطقس هنا بمحاولة الإفلات من الإحباط الناشئ من أمراض التحول. ولكن هذه المحالة يحاصرها منطق الزيف وتسويغ قبول التخلف بإعلان مسرحية التغيير الاقتصادي والاجتماعي التي تنتهي بلا طائل يذكر سوى مزيد من فقد الثقة وانهيار الحلم:

قلت أحاول أن أصنع معجزتي

وأخيط فطيرة جوعي

وفاتنتي تغسل جدران القلب

بماء النار وتكوي أوردتي

ببهارات الجراحين المهرة

والجراحون استلوا خلف الطاولة

شواكيش الجرح

ودقوا بعلامات الفتح

خرائط وفدادين

الجراحون اندفعوا في حمأ مسنون

كي يقتلعوا السر

ويفتتحوا مؤتمرًا رسميًّا

عن طحن الأدمغة

ونقص الأوكسجين.

استعارة التمرد

استعارة التمرد عنوان مقصود وله دواعيه. والشاعر الذي أكتب عنه هو موضوع هذه الاستعارة، بل هو طرف رئيس فيها إن لم يكن هو وحده محورها. أما عن الشاعر فهو فتحي عبد الله (١٩٥٧-٢٠٢١) أحد أبناء القرية المصرية العريقة في القدم، الأصيلة في أسر التقاليد ومتانة أسوارها. للقرية المصرية نسب وطيد بالطين الذي ينبت بالدهن وصبغ للآكلين، كما ينبت بالقمح والحصيد، وعلىٰ مراعيها، يحيا الحيوان ويفيض بلبن سائغ للشاربين، ولحم وصوف. والعلاقة بين القرية والطين علاقة وجود لا فكاك منها إلىٰ أبد الآبدين. في هذه القرية تفتح وعي فتحي عبد الله، كما تفتح وعي محمد عفيفي مطر، وفوزي العنتيل، ومحمود حسن إسماعيل، والأبنودي، وسيد حجاب، وأمل دنقل، ويحيىٰ الطاهر عبدالله وغيرهم من وجوه المبدعين في مصر. وتفتح الوعي معناه إدراك كنه الكائنات المحيطة بالمدرك، وإدراك صيرورتها وتبدلات الأشكال والصور والعلاقات الجامعة بينها. وكل ذلك في ضوء العلاقات الاجتماعية السائدة وهي علاقات الإنتاج الزراعي. وتتخذ العلاقات الاجتماعية من ثبات الأرض وتحولات المنتجين، سمة الرسوخ وقسوة التقاليد وعنفها.

لذلك حين قرأت (**يملأ فمي بالكرز**) لفتحي عبد الله، سألت نفسي -وفي الحقيقة كنت أسأل الشاعر لو أنه يجيب-: من أين أتىٰ بالكرز؟ والكرز نبات بذري من جنس الخوخ، غريب عن القرية المصرية التي وظفت الأرض لإشباع الإنسان والطير والحيوان، وفائض الثروة. نبات لا نزرعه ولا ننتجه ولا يألفه المذاق المصري كما يألف البرتقال، مع أنه مثل الكرز حمضي؟ وما مغزىٰ أن نملأ الفم بالكرز وهو نبات منه ما هو حمضي، وما هو سكري، فكيف يجتمع المذاقان المتقابلان في فم واحد إلا علىٰ سبيل التقابل المؤلم في الواقع الاجتماعي بين الأضداد بين العدل والظلم والحق والباطل والأبيض والأسود والظلام والنور، وبين مشاعر الفرح والحزن، والرضا والغضب،

والحب والكره، والوصال والفراق، واللقاء والوداع، والتناقض العاطفي، وعلىٰ مستوىٰ الوعي الكوني بين الثقافات وما تنطوي عليه من رموز وقيم وعقائد وفنون وأفكار تختلف قيمتها حسب وجودها علىٰ سلم الأولويات؟ ومن يملأ الفم بالكرز؟ ذلك الفاعل الغائب في بنيان الجملة "يملأ فمي" الحاضر بكل جبروته في الوعي الفردي عند فتحي عبد الله، و في الوعي الجمعي عند الكون المحيط بفتحي عبد الله محليًّا وتاريخيًّا؟

ولم يكن الكرز وحده هو الدال الغريب عن بيئة القرية في كتابة فتحي عبد الله أو عن بيئة الموروث الثقافي والتراث الشِّعري العربيّ، ولكنه كان دالًّا متضافرًا مع دوال أخرىٰ ليست لغوية بل ثقافية بامتياز مثل الشخصيات المستعارة من ثقافات أخرىٰ التي جعلها فتحي رموزًا حققت له غاية التمرد الذي يمثل رؤيته للإنسان وللشِّعر. علىٰ رأس هذه الشخصيات جينسبرج وكفافي وإيمي وفرناندو بيسوا. ففتحي إذنْ علىٰ وعي باستعارة رموزه من الثقافات الأخرىٰ، وباستعارة الكرز وهو نبات من بيئة أخرىٰ ليوظفه دلاليًّا في سياقات سردية ويضفي عليه سمة أنثوية تمتاز بالليونة والطراوة وحلاوة المذاق ونعومة الملمس ليطابق بينه وبين المرأة والأنوثة بشكل عام في الواقع الطبيعي والواقع الاجتماعي.

ففي صدر سرديته الأولىٰ (زبدة بيضاء) خبر كأنه خبر تاريخي ينبئنا بما لا نعرف عما حدث بعد الطوفان، يقول:

في زيارة ألن جينسبرج الأولىٰ لمن تبقوا من الطوفان.

حملها بين ذراعيه.

فمن هذا المستعار الذي صار بطلًا أسطوريًّا انتصب بعد الطوفان، ليحملها بين ذراعيه؟ هل حملها منعًا لها من الغرق أو سعيًا للانتشاء والاستمتاع؟ وما طبيعة هذا السرد؟

لم يجدها في الحانة يوم الأحد

فخلع نظارته وأخذ يضحك مع النادل

ربما تسافر إلىٰ الإسكندرية غدًا

وصلتها رسالة من كفافي

يشكو من الشموع التي تؤلم أصابعه

وينتظر الممرض الأخرس

ليضع له زهرة عباد الشمس

...

فلم تملك دموعها في تلك اللحظة

فأي الفتيان يتبعه الآن من حجرة إلىٰ أخرىٰ

ويذكر له أن أشجار الكرز أنثىٰ وتحب الثلوج

والدال الثاني كفافي ليس أسطوريًّا ولا حيويًّا، ولكنه شاكٍ متألم من الشموع التي تؤلم أصابعه، ومن انقطاع التواصل الطبيعي بينه وبين الممرض الأخرس، ومن افتقاره إلىٰ زهرة عباد الشمس. فالدال الأول مخلص حيوي فعال، والثاني سجين آلامه، ومفتقر إلىٰ غيره مكتف بالخبر عن مغامرة المتعة:

فأي الفتيان يتبعه الآن من حجرة إلىٰ أخرىٰ

ويذكر له أن أشجار الكرز أنثىٰ وتحب الثلوج

وأما إيمي في (عاصفة علىٰ باب إيمي) فهي سيدة الشهوة الغجرية:

لو كان الأمر بيدي لأخذت حبيبتي إلىٰ مطعم مهجور

...

حتىٰ أرىٰ صدرها المليء بالورود

وقد تعطيني جمجمة وبعض عظام

وقد تقبض علىٰ رأسي بين فخذيها

وأنا أصرخ علىٰ الطيور التي تأتي وتعود

حتىٰ تترك ساقيها المليئتين

علىٰ ظهري.

وينزل التوت الأبيض

علىٰ سروالي المقطوع.

وأما الدال الرابع فرناندو بعكازه المكسور، فالفتيان سرقوا عكازه في وضح النهار وهو كل علىٰ هذا العكاز لكنه أسير آثار المتعة وأمارات العطر يبحث عنها ولا يفيق من سحرها:

لأن عكازه مكسور

أو سرقه الفتيان في وضح النهار

دائمًا ما يقرأ تعويذته في الشوارع

...

فإذا رأىٰ قمرًا علىٰ نافذة

وملاءة حمراء علىٰ أرض الغرفة

ورائحة تملأ أنفه بالكرز

لا يفيق من السحر

إلا وفمه مملوء بالتوت

ويدخل ويخرج في نشوة

كأنه في زفاف لا موسيقىٰ به

أربعة دوال مستعارة: جينسبرج الجسور المخلص- كفافي سجين آلامه لديه الرغبة ويفتقد القدرة- إيمي سيدة النشوة الغجرية- فرناندو بعكازه ومشاغبة الفتيان هائم في سحر النشوة الصامت. ومسرحهم الواسع من أشجار الكرز.

فمن هذه الرموز الشِّعرية الأربعة؟ حقيقة الأمر -كما قلنا- إن هذه رموز تاريخية بمعنىٰ أنها شخصيات لها حضور تاريخي مغمور أو ساطع وذات أدوار مناوئة وتعيش علىٰ حافة التيار العام في مجتمعاتهم استعارها فتحي عبدالله من أمريكا ومن اليونان ومصر، ومن البرتغال. وحين استعارها كان يرىٰ أن هناك تماثلًا بينه وبينها من حيث قدرتها علىٰ خلخلة الثابت والمستقر من القيم والتقاليد في فنون الكتابة والنظام الاجتماعي لقناعته أن ثورة الاتصال قاربت بين الثقافات والشعوب، "وأصبحت كل أشكال التعبير النقية والموروثة غير صالحة، وأن الحاجة أصبحت ضرورية -علىٰ المستوىٰ الاجتماعي والثقافي- لنمط آخر في التعبير خاصة في الشِّعر مما خلق مبررًا قويًّا لفاعلية قصيدة النثر". (فتحي عبد الله/ ضد عسكرة الشِّعر/ أدب ونقد/ عدد ٢٨٥/ ص١٠/ مايو/ ٢٠٠٩).

فإروين ألن جينسبرج (ت ١٩٩٧م) شاعر أمريكي ذو شخصية مضطربة ومتقلبة وحادة، عُرف بمعارضته العنيفة للنزعة العسكرية، والمادية وكراهيته للقمع الجنسي؛ لأنه كان يعاني من المثلية الجنسية التي لم يستطع الإفصاح عنها بسهولة. وكان علىٰ رأس جماعة عرفت بخروجها علىٰ كل تقاليد المجتمع الأمريكي بعد انتهاء الحرب العالمية الثانية. والعجيب أن اسم هذه الجماعة (Beat Generation) الجيل المهزوم علىٰ حد تعبير أحد مؤسسيها وهو هربرت هينكا .فالجيل المهزوم يعني الجماعة التي توصلت إلىٰ أن مجتمع الخمسينيات في أمريكا مجتمع قميء وقذر. وصار(الجيل المهزوم) أو (Beat Generation) مصطلحًا دالًّا أو علمًا علىٰ عدد من الفنانين والكتاب المتمردين في فترة الخمسينيات والستينيات من القرن العشرين. ورواد هذه الجماعة مع ألن حينسبرج، هم جاك كيرواك ، وليام بوروز. وقد تأثرت رؤية هذه الجماعة وأعمالها بالروائي الأمريكي هنري ميلر الذي كتب في بداية حياته روايتيه اللتين منعتا من النشر في بداية الأمر لما فيهما من إباحية وشذوذ وهما (مدار الجدي) و(مدار السرطان). ونشروا بيانًا رفضوا فيه ما هو سائد في الكتابة من تقاليد الوزن والقافية والمجاز.

ومن ثم، فإن هذه الجماعة لم تكن مجرد هبة عفوية، بل كانت ذات رؤية تتبناها في نقد المجتمع ونقد الأعراف ونقد الدين، ونقد تقاليد الكتابة في الشِّعر أو الرواية أو المسرح. لذلك نجد أن أشهر عمل قدمه جينسبرج كان قصيدة (عواء) الذي صُودرت ثم نشرت وظل شاعرها يضيف إليها ويحذف منها حسب مقتضيات علاقته بأمه أو علاقاته المثلية مع أقرانه. وهؤلاء جميعًا يتبنون خلاصة مقولة وليم فوكنر: In Writing, You must kill all your darling. عليك أن تتخلص من كل من تحب، أو أن تتحرر من رموزك". وهي مقولة تنسجم مع توجههم المتمرد والرافض للقبليات أو المرجعيات.

وكفافي: هو قسطنطين كفافيس شاعر مصري يوناني(٢٩ إبريل ١٨٦٣- ٢٩ إبريل ١٩٦٣م بالإسكندرية) مثال للرفض والتجاوز وامتزاج الثقافات، انتقد الدين المسيحي، كما انتقد التعصب القومي والأنظمة السياسية ومال إلىٰ تأييد المثلية الجنسية أو ما عرف بحرية العلاقات الجنسية وكان عابرًا للقوميات والأعراف والتقاليد. ولعل بينه وبين جينسبرج أمارات من التشابه في الفكر ورفض الثبات والتقوقع في التقاليد. ويبدو أن هناك خيطًا مشتركًا بين هذه الشخصيات التي استعارها فتحي عبد الله وهي التجاوز الدائم. فإيمي لويل (٩ فبراير ١٨٧٤- ١٢ مايو ١٩٢٥م) وهي الرمز الثالث، شاعرة أمريكية خرجت علىٰ تقاليد الشِّعر الكلاسيكي وكتبت ما عرف في صدر حياتها بالشِّعر الحر الذي اتخذته قناة للتعبير عن رؤيتها الذكورية للعالم وميولها المثلية التي غلبت عليها واضطرت أسرتها أن تحجبها عن التعليم النظامي الذي استعاضت عنه بالتعليم الذاتي حتىٰ عرفت بين نجوم مجتمعها وظلت علىٰ عهدها في تدخين السيجار إلىٰ أن توفيت بنزيف في المخ. فهي سجينة علتها ورهينة رؤيتها وراحلة إلىٰ أمد أبعد مما خطته لها أسرتها أو خطته لها التقاليد الاجتماعية. والأمر نفسه، نجده عند كفافي الذي لم ينل تعليمه النظامي ولم يتخرج في جامعة من الجامعات، وكان أسير وفاة أبيه المبكرة، وعلة أمه من جهة، ومن جهة أخرىٰ، كان مثل مجتمعه في الإسكندرية واليونان، رهن الجبر

والاستبداد التركي تحت راية الخلافة، وجبروت الإنجليز الذين وضعوا أنفسهم بديلًا للعثمانيين. ولم يكن لديه من وسيلة للفكاك من هذا الأسر إلا العلم والثقافة والشعر. ويقف مع هؤلاء علىٰ حدود التجاوز والارتحال نحو أفق الحرية البعيد، فرناندو بيسوا (١٣ يونيو ١٩٨٨ – ٣٠ نوفمبر ١٩٣٥م) شاعر وكاتب وناقد أدبي ومترجم ومعدود من فلاسفة البرتغال. ارتحل صغيرًا إلىٰ جنوب إفريقيا بعد موت أبيه وزواج أمه، ولكنه استقر به المقام في بلده فتخرج في جامعة لشبونة. وغير أنه برع في فن الشِّعر، فقد اتجه فرناندو إلىٰ اختراع الأقنعة الأدبية التي يبث عبرها فكره وآراءه في السياسة والدين والفلسفة والفن والاجتماع. وسمىٰ هذه الأقنعة "الأبدال الأدبية" التي بلغت ثمانين شخصية اخترعها وأعطاها أسماء، وحدد لكل بدل سماته الشخصية. ومن أشهر أبداله: ألبرتو كاييرو- ريكاردو رييس- وألفاردو دي كامبوس.

وفرناندو شخصية قلقة كما تدل عليه كتبه مثل كتابه (اللا طمأنينة) و(لست ذا شأن)، والقلق سمة مشتركة بين هذه الأقنعة الأربعة التي استعارها فتحي عبد الله وجعلها منارات هادية إلىٰ رؤيته الشِّعرية، وإلىٰ مفهوم الشِّعر عنده ، وإلىٰ طبيعة النص الشِّعري الذي قرأناه له في (يملأ فمي بالكرز).

فالناس والطبيعة والكائنات الحية أو الجامدة ليست عوالم منعزلة وليس لها حدود فاصلة تميز كل عالم عن الآخر لأنها حية ومتفاعلة عبر قنوات التواصل المرئية وغير المرئية. فهي ليس لها وقع أقدام علىٰ السلم ولا تدب دبا ولكن لها خشخشة أقدام. والخشخشة ليست حركة وليست أمارة علىٰ الحركة ولكنها محاكاة لصوت له صفة التكرار والتردد أو الترجيع. فالخشخشة علىٰ وزن فعللة أي تكرار مقطع صوتي مرتين مثل كب حينما يتحول إلىٰ كبكبة، ومثل بص حينما يتحول إلىٰ بصبصة وهي تكرار البص وتكرار الكب وهكذا. وهي في نص (إيقاع خفيف) ليس لها اسم نعرفه ولا وصف يميزها من غيرها من الكائنات التي تحيط بها والراوي الذي يحكي هو وحده الذي يعرفها ويعرف ما حولها:

أسمع خشخشة أقدامها علىٰ السلم

وشهقاتها المقطوعة

لا بد أنها تغادر

وقد تأنس لضحكاتي علىٰ المقهىٰ

أو تذهب وحدها إلىٰ صوامع الشعير

وقد تسيق الطيور

إلىٰ الفراش تحت الشجرة

فمَن يا ترىٰ يضع ذراعها

علىٰ أول الوسادة

فهي ليست وحدها، فمعها الطيور، ومعها مَن يشاركها فعل الانتقال وما يصدر عنه من أصوات "خشخشة وضحكات"، ومنامها تحت الشجرة التي تشاركها الوجود والصحبة.

إن العالم كما يدركه عالم في صيغته الأولىٰ الإنسان فيه كائن طبيعي مثل غيره من الكائنات، يعيش كما يعيش ويألم كما يألم ويفرح كما تفرح الطيور والأشجار والمياه.

وإذا كان العالم الذي يدركه أو يصوره فتحي عبد الله، هو عالم الفطرة الأولىٰ، فإن لغته هي الصورة حينما كانت الكلمة صورة، والأسماء صورة والحركة تعبير بالصورة. ومن ثم فإن الفن في تلك الآونة هو التعبير بالصورة دون الالتفات إلىٰ وضعيات اجتماعية أو قيود أخلاقية، أو انتباه إلىٰ تابو أو محظور. والصورة إشباع لشهوة الحس، وإشارة إلىٰ كل مواطن الفرح أو الحذر أو الخوف الغريزي. لذلك وجدنا فتحي عبد الله يكتب الشِّعر كما يعيش الإنسان الأول في بيئته الأولىٰ حيث كل شيء مدهش ومثير ومنعش وجذاب ومؤلم لأنه ينفد بسرعة كما يأتي دون عناء.

ونصه الذي يكتبه يصعب تصنيفه لأنه نص جاء علىٰ غير هدىٰ، أو كما يقول وليم فوكنر جاء بعد أن احتج علىٰ كل شيء في هذا العالم وكتبه صاحبه بعد أن قتل كل

أحبابه. فهو نص غريب وكاتبه يقتل أبناءه أي يقتل نصوصه السابقة لأنها علامة سابقة وهو يقطع علىٰ نفسه كل أسباب العلامات بعد أن اتخذ من جينسبرج وكفافي وإيمي وفرناندو وحبات الكرز كل أسباب الوصل والفصل. وصل مع الذات حيث تكون وكيف تكون، وفصل مع كل ما يغايرها أو يقيدها بقيد. فقد رفض هؤلاء القيد الاجتماعي والقيد الفكري وقيد النوع ذكرًا أو أنثىٰ، والقيد القبلي في الأديان وقيد السلطة في السياسة والأسرة. لذلك ترىٰ النص الذي كتبه فتحي ابن وقته موصولًا بالآباء الأولين حيث منطق وحدة الطبيعة كلها التي تتكلم لغة واحدة انظر إلىٰ رؤيته عن فرناندو بيسوا:

لو كان فرناندو بيسوا مغنيًا
علىٰ مسرح قديم
وخلع ملابسه قطعة وراء أخرىٰ
لانتظره المهاجرون
علىٰ أول الشارع
وأخذوه إلىٰ حانة مهجورة
ووضعوه علىٰ سرير
تنام عليه القطط
وكلما تألم في صوت خفيض
وخلع قبعته السوداء
تبادلوا منديله الأبيض
الذي وقع منه
أثناء نومهم في جواره
وفد خلطوا زفيره
بالعطور التي سرقوها
واكتفوا أن يذبحوا خياله بين الممرات
فقد تعثر أكثر من مرة
عندما حاول اصطياد فراشة

فرناندو التاريخي برؤيته الواسعة كسير عكازه مكسور عاجز عن اصطياد فراشة يلهو به المهاجرون وهو مهاجر مثلهم. ولا يحقق كل هذه الغايات التي يبتغيها فتحي عبد الله إلا قصيدة النثر؛ لأن طبيعتها تعلو علىٰ المباشرة وإن كانت تتقاطع مع كل ما هو حي في المجتمع. كما أن رؤيتها وتكوينها يتناقض مع ما يمارس في المجتمع من عمليات نهج توحيد جميع الفئات والطبقات المتناقضة لخلق مجتمع واحد منسجم بالقوة والاضطهاد. فهي مع الجماعات الصغيرة، ومع تنوع المجتمع، ومع الإثنيات إن كانت حقيقية، ومع جميع أشكال التعبير بكل الوسائل. كما أن نزوعها الفطري والموروث إلىٰ ما هو إنساني يحررها من العرقيات والقطريات المتعصبة. وفي ذلك عودة إلىٰ روح الشِّعر الحقيقية. فتحي عبد الله/ ضد عسكرة الشِّعر/ ص١٠.

كتابة الشعر وهشاشة الوجود

ثمة علاقة بين الشعر والوجود. فما الوجود الذي أعنيه؟ وما الشعر؟ رأيت هدهدا في حديقة بيتي يضرب في التربة ممعنا في حركة منقاره يمينا ويسارا، ثم يرفعه إلىٰ أعلىٰ وكأنه مبتهج بما فعل ويطير في الفضاء في دائرة واسعة حتىٰ كأنك تشعر أنه غاب بعيدا عن ناظريك، وفجأة يهبط في حركة رأسية إلىٰ البقعة الضيقة التي كان قد أوغل بمنقاره فيها، بحثا عن صيد ثمين ربما لم يفز به في الجولة الأولىٰ.

يمارس الهدهد هذا السعي بدأب كل يوم صباحا وقرب زوال الشمس. أشعر أنه فرح بسعيه اليومي، وأن وجوده وجود ممتلىء بالغايات والأهداف. ومن هذه الغايات الجمال الكائن في الطيور والنباتات والمياه، وفي الشمس والقمر واتساع الفضاء، وتقلب الليل والنهار، والنكاح الساري في جميع الذراري، وفي الموت والحياة، وفي انبثاق الحياة من الميت، وانبثاق الميت من الحي.

هذا الهدهد بسعيه المعتاد والمتكرر هو الوجود بما يعني الوعي بالإطار المحيط بالكائن الحي سواء أكان هذا الوعي وعيا إراديا أو وعيا فطريا علىٰ نحو ما يفعل الهدهد وعالم الحيوان والطيور والنبات والحشرات وغيرها. وإذا كان الوعي الفطري وعيا غير مبني علىٰ العقل، فهو مبني علىٰ القلب الذي يختزن إشارات الحركة، ومنبهات الوعي بالوقت وإيقاع الحياة، واستشعار الخوف علىٰ الحياة أو الوجود في الحياة. والوعي الإرادي هو وعي الإنسان المبني علىٰ العقل بما يعني اختزان تجربة الإنسان علىٰ الأرض ونقضها بالنفي والإيجاب. ويتجلىٰ هذا الوعي في لونين من المعرفة: المعرفة العلمية وطريقها التجربة والبرهان، والمعرفة الحدسية وطريقها القلب والوجدان. وكلاهما علم لا يستغني عن الحواس. وعلم القلب والوجدان علم صعب المنال لأن طريق الوصول إليه طريق طويل ومرهق ولكنه ممتع ومبهج وباعث علىٰ الفرح والتعبير عنه حين يمتلىء القلب ويفيض الوجد. والسعي في طلب هذا

العلم سعي فردي خالص يسلك طريقا قد لا يشبه السابق، ولا يوحي إلىٰ اللاحق بالتقليد والاتباع. وهو علم الأسرار والحالات.

هذا الوجود بشقيه الفطري والإرادي وجود يقظ نشيط متضافر مع كائنات الإطار المحيط بجانبيه الطبيعي والاجتماعي. واللافت أن الإنسان هو مدار الوجود اليقظ أو الوجود الخامل. وأن الجمال كامن في الكائنات كلها وأن اكتشافه لا يتيسر للإنسان إلا بالتفاعل الحسي الذي يعد مدخلا للوجدان والتعبير عنه بكل الوسائل الممكنة في اللغة والألوان والأنغام والحركة وتشكيل الفراغ. لذلك لا أعتقد أبدا أن هناك معاني قبلية ثابتة وجاهزة ولا وسائل مطروقة لصياغة الجمال وتشكيله. فالمعاني رهن السعي، والسعي باب الاكتشاف. والمعاني تولد بأشكالها. والشعر لون من ألوان الجمال الكلي في الوجود، يتاح لنا بعد سعي ووهج واكتشاف.

والشعر غير القصيدة أو أي شكل من أشكال كتابة الشعر. فالشعر معنىٰ كلي قائم بذاته ومستقل عن وجودنا كامن في كل الكائنات مثل كمونه في الواقع الاجتماعي. والشعر بهذا الفهم يمكن أن نجده في كل الفنون مثل فن التأليف الموسيقي، وفي فنون الحركة، والتشكيل، والألوان والأنغام، كما نجده في الفنون اللغوية. وحين يكتشف المبدع المعنىٰ الشعري، يصوغه فنا من الفنون فيحوله إلىٰ شكل من أشكال التعبير. ولذلك يصعب علىٰ الباحث أو الكاتب أن يجد تعريفا محددا للشعر ولا تعريفا محددا للجمال لأنه إذ يحاول ذلك يغلق أبواب السعي نحو اكتشاف الجمال أو الشعر ويحصره في إطار ضيق مهما اتسع. ومادام الشعر هكذا، فهو ليس حكرا علىٰ زمن دون زمن ولا قوم دون قوم، ولا شاعر دون أخر، بل رهين كل سعي واكتشاف، كما هو رهين كل شكل لغوي متاح. ومن هذا الفهم نجد الشعر عند الشاعر وعند السالك ضربا من ضروب المعرفة الوجدانية وعند العالم وعند العامة من الناس. وأس التفاوت بين هؤلاء هو شكل التعبير عن الشعر وكميته.

ومما سبق، يبدو للقاريء ما أردنا الوصول إليه وهو رؤيتنا لمعنىٰ الوجود ورؤيتنا لمعنىٰ الشعر. وقد بدأنا هذا المسعىٰ بأن ثمة علاقة بين الشعر والوجود. وسلكنا سبيلا

لتوضيح ما نعنيه بالوجود وما نعنيه بالشعر ولعلنا عبر هذا السبيل أن نكون قد كشفنا عن الصلة بين الشعر والوجود. فحين أفضنا في شرح رؤيتنا لمعنى الوجود، ركزنا على أن الوجود له جانبان أصيلان هما: وجود الكائنات المستقلة عن ذواتنا، والوجود الاجتماعي، ومدار الصلة بينهما هو الإنسان عبر تاريخه الطويل على الأرض. وقد أثمرت هذه الصلة ألوانا من المعرفة لعل أهمها المعرفة العلمية والمعرفة الحدسية. وكلاهما يسعى وراء اكتشاف المجهول في الطبيعة أو الإنسان، أو في الواقع الطبيعي والواقع الاجتماعي. فغاياتهما واحدة وإن اختلفت السبل والمناهج. فالجمال لا يفارق العلم ولا يفارق الفن وهو موضوع كل منهما. ومن ثم فإن العلم والفن لا يتقابلان.

وإذا كان الشعر معنى كليا كامنا في الوجود كما أردناه، فإن الوجود لا يبوح بأسراره إلا للسالكين. وتجارب هؤلاء السالكين متفاوتة ومتراتبة. فشعر الحلاج مثلا نمط يختلف عن شعر أبي نواس وكلاهما اصطلى بنار التجربة الحسية التي هي أس تجربته المعرفية. فأبو نواس وجد في الخمر طريقا لإشباع نهم الحواس اليقظى، ولبلوغ نوع من المعرفة غير المعرفة المألوفة وهي معرفة السماع والاتباع ليحل محلها معرفة المعاينة والتجربة ورأى أن الشعر ذو معان شتى وإن كان واحدا في اللفظ. فشعره ومعرفته سواء بسواء. وإذا كان الوجود لدى أبي نواس مشكلا ومعمى، فإن الشعر من معدن الوجود. لذلك كتب شعر المناجاة لله كما كتب شعره في التغزل بقدرات إبليس وسحر الخمر التي هي مبعث السرور" إذا مسها حجر مسته سراء" ومن كانت هذه تجربته مع الوجود، فإنه صادم لأغلب المتلقين الذين وصموه بالمروق والتمرد والعصيان. وشعره الواحد في اللفظ وذو معان شتى له ظاهر وباطن مثل الوجود له ظاهر وباطن ولكن الظاهر لا يعني كل الباطن ولكنه طريق إليه مفعم بالأسئلة.

وهذا ما ساق الحلاج إلى مصيره المؤلم. فقد أدرك أن لغة الظاهر لا تقود إلى جوهر الوجود وأن جوهر الخطاب اليومي عن الدين وعن رموزه وعن الغيب وعن الله خطاب خادع مثل من يبسط يديه للماء ليروي ظمأه فلن يبلغ الماء فمه أبدا. لذلك انبثقت لغته من معينه فسلك طريق القلب والوجدان وتلقى معرفة حدسية ذاتية هي

برهان نفسها وليس عليها برهان خارجي، وترجم كل ذلك في لغة مشكلة هي لغة "الطواسين" التي هي لغة الشعر بمعنىٰ الكتابة عن تجربة وجودية ذوقية من معين خاص. وقد صدمت هذه اللغة كل من لم يفهمها، وكل من اتخذ موقفا قبليا من كل مختلف ومغاير. وكل من رأىٰ أن الشعر هو صياغة المعروف سلفا في شكل أخاذ. وكان سؤاله "لم لا تقول ما يفهم؟ ليجد الإجابة " ولم لا تفهم ما يقال؟ " علىٰ نحو ما حدث لأبي تمام.

فأبو نواس والحلاج كلاهما عبر صلته بالوجود بلغ إلىٰ الشعر وكلاهما كتب الشعر ولكن شكل الكتابة عند كل منهما كان مختلفا لأن معين تجربته التي استمد منها معرفته بالوجود كان مختلفا. وهكذا يكون الشعر كامنا في أعماق الخصوصية كما يقول أبو تمام:

والشعر فرج ليست خصيصته طــول اللــيالي إلا لمــفترعه

أو كالغوص علىٰ الدر كما يقول ابن الرومي:

مطلبه كالمغاص في درك ال لــجة مـن دون درهـــا خـطر

فإذا كان الشعر من معدن الوجود، فكيف يكون الوجود هشا؟ وهل تنعكس هشاشة الوجود علىٰ كتابة الشعر وليس علىٰ الشعر؟

-٢-

الوجود الهش وصف لغوي لعلاقة السالك بالوجود وليس وصفا للوجود في ذاته. فالوجود في ذاته غير موصوف بصفة. ولأن اللغة في حد ذاتها هي التي تسمي الكائنات والأشياء، ثم تحدد لها صفات وأحجاما وأشكالا، فإن هذه اللغة أيضا تصف علاقة الإنسان بالكائنات والأشياء. وبما أن علاقة الإنسان بالوجود ليست علىٰ وتيرة واحدة، إذ تختلف من عصر إلىٰ عصر ومن فرد إلىٰ فرد – حسب ما هو متاح من المعرفة والأدوات –فإن الصفات التي تطلق علىٰ الوجود صفات متغيرة ومتناقضة ومرتبطة إما بالوصف العلمي أو الوصف الذاتي. وهشاشة الوجود تعني أن كل شيء فيه خال من المعنىٰ، وخال من التماسك، وأنه في حال دائم من التحول والتبدل مثل

تدفق الماء من مكان عال. وهشاشة الوجود بهذا المعنىٰ تنعكس علىٰ الإنسان انعكاسا مؤلما لأنه طرف أصيل فيها. فالوجود الهش وصف أطلقناه علىٰ شعر إبراهيم داوود. لأن هذا الشعر هو تصوير للعلاقة الذاتية بين الشاعر والوجود. والتصوير هنا ليس الانعكاس، ولا المحاكاة، ولا الترجمة اللغوية لجمال الوجود أو دمامته. فاللغة ليست جهازا مستقلا عن ذات الشاعر ولا عن وعيه ولا عن الكائنات التي عشقها وهام بها فرحا وحزنا، والتي اكتوىٰ بنار الحرمان منها، كما اكتوىٰ بنار البعد عنها أو القرب منها. فاللغة رفيقة الدرب، ورفيقة السعي والطرق علىٰ أبواب المجهول والمعلوم معا. وهي بيت الوجود، كما وصفها مارتن هيدجر وهي صورة الكائنات، وهي الجوهر والعرض في آن واحد. وإذا كانت الإبانة من أهم وظائف اللغة، فإن اللغة لا تظهر بوجهها الحقيقي إلا في الشعر لأن الشعر لا يسمي الكائنات فقط بل يجعلها جزء منا ووجها من وجوه وجودنا المتحقق بها. ومن ثم فإن هشاشة الوجود لون من ألوان علاقتنا به تحققها اللغة ويحققها هنا الشعر. فالوجود أصم غفل إن لم يكن في أشكال لغوية مع ما فيه من نظام وتراتب وتفاعل وصيرورة.

-٣-

وهشاشة الوجود عند داوود ليست وصفا سلبيا ولكنها وصف لحال داوود مع الكائنات التي لا تكف عن التحول والتبدل والتجدد والفناء والري والظمأ والشبع والجوع والموت والميلاد. ولذلك تجد داوود أشبه بمن يعدو وراء السراب الذي يتشكل بأشكل لا تحصىٰ مردها الرغبة التي لا تنطفيء وإن خمدت نارها. هذا الحال هو حال السالك أبدا لا تدري متىٰ يصحو ولا متىٰ ينام؟ ولا متىٰ يهدأ ولا متىٰ يثور؟ ولا متىٰ يشبع ولا متىٰ يجوع؟ ولا متىٰ يضحىٰ ويعرىٰ ولا متىٰ يتفيأ ويستتر؟ قد يكون رغيف الخبز عنده مثل كأس من الخمر كلاهما مشبع ولذيذ إذا حل وقته

ترجم داوود هذا الحال شعرا في عناوين مثل " كن شجاعا" و" أنت في القاهرة" و" ست محاولات". ويصعب علينا في هذا الحيز النظر في هذه العناوين كلها. لذلك نكتفي بالنظر في" ست محاولات" للتعرف علىٰ ما قدمناه في متن هذا المقال عن

"كتابة الشعر وهشاشة الوجود". نشر داوود هذه المحاولات الشعرية مرتين منهما النشرة الثانية التي بين أيدينا الصادرة عن دار ميريت بالقاهرة عام ٢٠١٢. وقد تضمنت ستة عناوين **هي:**

١. تفاصيل.

٢. مطر خفيف في الخارج.

٣. الشتاء القادم.

٤. لا أحد هنا.

٥. انفجارات إضافية.

٦. حالة مشي.

سبقها إهداء إلىٰ" ليلىٰ وحسن".

واللافت في هذا المجموع الشعري أنه ضم بين حناياه هذا الكم الشعري الذي كان ممكنا أن ينشر كل عنوان منه مستقلا وأن يضيف إلىٰ إنتاج داوود رصيدا من العناوين الشعرية، ولكن النشر علىٰ هذه الصورة–ضم الكائنات إلىٰ بعضها البعض– يعني فيما نرىٰ رغبة قوية في ملء مساحات فارغة من الوجود المادي والعاطفي، كما يعني في ضوء رؤيتنا التحليلية أن الوجود المتشظي كما يعانيه داوود يصعب اقتناصه والسيطرة عليه إلا إذا تحول إلىٰ لغة بوصف اللغة بيت الكائنات الذي تأوي إليه، وأن هذه الكائنات تند عن الحصر والتتبع، لكثرتها وشيئيتها ولا يضع لها حدودا جمالية ووجودية فعالة إلا الكتابة الشعرية وهذا ما فعله داوود الذي يجري وراءها بوصفها سرابا يغريه بمزيد من الأمل ومزيد من الألم.

ولو وقفنا قليلا عند هذه العناوين، لوجدنا أنها إما جملة ناقصة مثل" **تفاصيل**" وإما جملة كاملة مثل "**مطر خفيف في الشارع**" وأن هذين النمطين من الجمل جمل اسمية لم يتصدرها اسم علم بل تصدرها مصدر دال علىٰ حدث وغير دال علىٰ زمن مثل" **تفاصيل**" ومثل" **انفجارات**" ومثل هذه الجمل تشير إلىٰ حدث وجودي مثل "**انفجار**" أو طبيعي مثل" **المطر**" أو حدث ذاتي مثل" **حالة مشي**" ويجمع بينها جميعا

دلالة الإخبار الموجودة في بنية الجملة أو غير الموجودة مثل" **تفاصيل**" فهي جملة اسمية ناقصة وحدث شائع في الزمن والإخبار عن التفاصيل يقدره القارئ أو المستمع الذي يعيش مع هذه التفاصيل. وكذا الأمر مع" **انتصارات إضافية**" فالصفة تعين الانتصارات وتجعلها لاحقة لما سبقها ولكنها لا تحمل صراحة الإخبار عن نفسها ومثلها "**الشتاء القادم**" وهذا يختلف عن" **مطر خفيف في الخارج**" الذي لا يقول جديدا عن المطر الذي عينت الجملة مكانه في الخارج خوفا من التباس المكان أو إبلاغا لأحد بأن المطر مستمر في الخارج.

هذه العناوين الناقصة بنائيا والمثيرة دلاليا هي علامة علىٰ أمرين الكتابة الشعرية التي تنطوي عليها، والوجود الخارجي الذي يتفلت من بين يدي داوود فيقتنصه باللغة. وهذه الكتابة الشعرية كتابة متفاوتة مثل تفاوت أسمائها التي تحملها وهي تمثيل للوجود عبر اللغة التي تماست مع الخيال أحيانا، وتخلت عنه أحيانا أخرىٰ. ونجد هذا التفاوت واضحا من حيث الحجم والكم بين كل لقطة شعرية وأخرىٰ، ومن حيث الغموض الدلالي والوضوح.

أما عن التفاوت الأول، فنجد "**سؤال**" سطرين

لماذا تترك البنت الجميلة

خصر صاحبها متىٰ فتحت إشارات المرور؟

ونجد "**عتاب**" ثلاثة أسطر

أأنت الذي كنت يوما وحيدا كخيمة؟

أليفا كوجه حديث المرائي؟

وبابا يميز صوت الأحبة؟

ثم" **مقهىٰ قايتباي**" خمسة أسطر

تضيق قمصاننا فجأة

فنشد الرحال إليه

نحتفي بطموحنا ونقول شعرا

يرتمي بين الدخان غيابنا: طفلا

فقد اشتهاء اللهو والثوب الجديد.

ونجد **"عله كان"** خمسة وعشرين سطرا

عله كان حلما تثاءب قرب انفجار

الحروب التي لا تفارق صبا يناشد وجه

السماء البعيدة كالمستحيل.

فهي طويلة نسبيا بالقياس إلىٰ معظم كتابات داوود الشعرية. ثم نجد الكتابة الشعرية الطويلة مثل **" إلىٰ رجل أحبه"** و**" قليل من الوجد" و" لوحات"**. أما الأولىٰ فتقع في الصفحات من ٣٥-٤١ وتبدأ بقوله:

لرائحة اغترابك نكهة الصوفي

ساعة عريه والليل.............

....

....

....

تشتد حولك رغبة في البوح

وتشد وحدك ما تبقىٰ من بقايا

في مصافحة العيون.

تخون حزنك بعد كأس.... تبتسم

وتقع الثانية **"قليل من الوجد"** في الصفحات من ٤٢-٤٥ وتبدأ بقوله:

أتيتك

لا أشتهي فيك ضعفي

فقد علمتني المثول العيون

وعرت سواحل حلم مشاع

فبانت تجاعيد قلب يكابر

يمد يدا لفتاة ستعبر بعد قليل

وتأبىٰ

وتترك فوق الطريق ابتسامة

وعطرا عتيقا.

وأما الثالثة **"لوحات"** فتقع في الصفحات من ٤٩-٥٧ وهي مجموعة من لوحات شعرية بلغت اثنتي عشرة لوحة وتبدأ اللوحة الأولىٰ التي مطلعها:

لا الفرح يخرج من براءته ليثمر شارعين من العسل

يتسابقان علىٰ العروق لينتشي قلبه

طفل تعود أن يرىٰ اللون/ المسافة

أن يرىٰ الحزن/ الغناء

وأن يرىٰ ربه

ونؤكد أن هذا التفاوت في الكم تفاوت واسع فحده الأدنىٰ سطران شعريان، وحده الأقصىٰ عدة صفحات. وإن كان لهذا التفاوت الواسع من تفسير، فإن هذا التفسير يكمن فيما أفضنا فيه وهو الإحساس المؤلم الذي يسكن داوود بالوجود المتشيء المتناثر الهارب من وعيه المستقر في ظمأ الحواس وظمأ القلب. والمتنقل من حال إلىٰ حال.

وهذا التفسير يؤيده التفاوت في الغموض والوضوح الدلالي. ففي "دعوة" وهي كتابة شعرية قصيرة تخرج الدلات عن إطار العلاقات الحسية المألوفة أو المتخيلة بين الكائنات. تبدأ بالوصف الذي لا يستغرق غير كلمة واحدة **"دخلنا"** التي تفتح أفق التلقي علىٰ المألوف وهو المكان الذي يجمع المدعوين ولكننا ننتقل من هذا الأفق إلىٰ افق غير متوقع. فلا مدعون ولا مكان يضمهم مع أنه مشار إليه ولا أحد في المكان إلا اليد والشتاء والحوار. فالمدعو هو بؤرة الحدث وبؤرة الحوار والداعي مع حضوره ظل.

دخلنا

يدانا شتاء

وبهو المضيفة بئر

وكل الحوار يدانا.

فلغة الكلام صمت والإشارات الجسدية لغة دالة بغير صوت. فاليد الشتاء هي اليد الحوار. وفي الشتاء ينصب العرق من المتحاورين ولا تمتد الحواس لتجفيفه ولكن الروح جربت القماش.

تجرب روحي القماش

ليبتل وجهي

وأغدو أمام المضيفة كهلا

ينفض بعد الغناء الخيام

وطرفا الدلالة بعيدان(يد-شتاء) بينهما تبادل "الشتاء والحوار" فبدلا من قوله الشتاء حوارنا قال (كل الحوار يدانا) في إشارة إلىٰ أن الحوار شتاء وأنه تجسد في الأيدي. والشتاء ليس مقصودا منه المعنىٰ الظاهر وهو البرد أو الغيوم أو اضطراب الطقس وإن كان كل ذلك واردا ولكن الدلالة الخفية له هي تصبب العرق من الروح

وعلىٰ الوجه. فكيف يتصبب العرق في طقس الشتاء إلا إذا كان هناك عدول عن الظاهر أفضي بالمدعو إلىٰ أن يبدو كهلا أمام مضيفته. وهذا مسلك مطروق في كتابة الشعر.

والبون واسع بين الغموض الدلالي والوضوح البالغ حد الخبر كما هو واضح كل الوضوح في "سؤال"

لماذا تترك البنت الجميلة

خصر صاحبها متىٰ فتحت إشارات المرور؟

فمع ألفة العلاقة الدلالية بين مفردات هذه الومضة وكأنها خبر، فإن صيغة السؤال أعطت لها أبعادا دلالية تمثلت في سبب انسحاب يد النت من خصر صاحبها بعد أن فتحت إشارة المرور وحولتها إلىٰ جملة إنشائية مثيرة للغرابة والدهشة وركزت علىٰ الصورة المرئية المتمثلة في التفاف اليد حول الخصر في شارع من الشوارع المزدحمة بالمارة والعيون التي تنفر من هذا المنظر أو التي تستلطفه. والتركيز علىٰ الصورة البصرية المادية هذه يوقف الأبعاد الخيالية التي رأيناها في الومضة السابقة "دعوة" ويشير إلىٰ الشعر ليس مجازا أو صورا فقط ولكنه إلىٰ جوار ذلك تراكيب وأساليب، وأن العلاقة الجدلية بين الشاعر والوجود لا يمكن أن تستقر علىٰ مفهوم واحد للكتابة الشعرية ولا للشكل التعبيري وأن مسعىٰ الشاعر الحقيقي هو بلوغ معنىٰ الشعر فيما يرىٰ ويكتب مثله في ذلك مثل كل المبدعين في سائر الفنون.

القسم الثالث

١- أفضل ديوان من الشعر

٢- كيف تكلم المتنبي

٣- رجل يحاول الرجوع إلى البيت

٤- أبو الطيب المصري

٥- في مديح سيدة الأقحوان

٦- واحد بأسره

٧- جدد خلاياك

٨- وتنفست شهر زاد

أفضل ديوان من الشعر

هذا الجزء من الكتاب كتبته بصفتي أحد المحكمين الثلاثة في مسابقة اختيار أفضل ديوان من الشعر التي تنظمها مؤســسة البابطين الثقافية بالكويت لعام ٢٠١٧

أفضل ديوان من الشعر

تمهيد

الشعر فن العربية الأول، مصدر معارفها، ومستودع حكمتها، وخلاصة تجربة الإنسان العربي منذ أن وعي جرس الحرف وجمال التشكيل ووقع الكلمة علىٰ الناس. لذا لم يكن غريبا أن ينافس الشاعر العراف والكاهن في النظر إلىٰ الأمام، والإحساس بالماضي واستشراف المستقبل.

ومع تطور تجربة الإنسان وتحولها حسب الوعاء الحضاري للثقافة والفكر والفن والاجتماع، لم يغب الشعر بل ظل حاضرا ومؤثرا ومنافسا قويا لفنون أدبية كثيرة ظهرت استجابة للحاجة الاجتماعية والجمالية. وفي عصرنا الحاضر، ظهرت دعوات زمن الرواية بما يعني انحسار زمن الشعر. ومع أن الفنون لا يزيح جديدها قديمها- فلايزال هوميروس حاضرا حضور امريء القيس وأبي تمام والمتنبي وشوقي وحضورعبدالصبور ونازك ونزار ودرويش، بجوار نجيب محفوظ ومنيف وإدريس وعبده خال ومستغانمي وغيرهم من المبدعين في المسرح والسينما والصحافة ووسائط الميديا الأخرىٰ-فإن تعايش الفنون لا مفر منه

واحتفال مؤسسة البابطين بالشعر يدعم هذا التوجه الذي يكرس ديمقراطية الحق في الإبداع دون تغول أو إقصاء، ودون استعلاء فن علىٰ فن أو فئة علىٰ فئة من الكتاب والمفكرين والمبدعين. فالكتابة، وهي مؤسسة اجتماعية، هي فضاء الحرية بحق، ومحرك المياه الراكدة، ومؤشر قوي دال علىٰ حركة الحياة في المجتمع.

ومجموعة المتسابقين – الذين بين أيدينا-للحصول علىٰ جائزة التفوق الشعري، لا يؤيدون ما نقول به فقط من أن التعبير بالكلمة حق مثل حق الحياة التي تتسع للجميع، بل يؤيدون أيضا أن الزمن مفتوح لكل نوافذ التعبير وأن الشعر لا يمكن إقصاؤه مهما تعددت الفنون، وتقدمت سبل التكنولوجيا، ولا يمكن انحساره لصالح فن من الفنون.

وقد عبرت هذه المجموعة من الدواوين(١٠٤) عن تعدد الرؤىٰ وتعدد الأشكال وتعدد البيئات وتعدد الثقافات، كما عبرت عن تفاوت درجات امتلاك أدوات الشعر وأهمها ما يعرف ب" الشعرية" أو " الشاعرية". فالرؤية الذاتية التي تدور حول الذات الفردية كانت حاضرة بجوار الرؤية القومية والرؤية الإنسانية. وقد امتزجت هذه الرؤىٰ بأقدار متفاوتة من الثقافة في كل مجاليها التراثية والدينية والإنسانية. وانعكست في أشكال شعرية تلبست القصيدة منها الشكل التقليدي الموروث والممتد عبر الأزمان، والشكل المعروف بشعر التفعيلة، وشكل الشعر المنثور. وامتزجت هذه الأشكال كثيرا داخل الديوان الواحد لشاعر ما من الشعراء، كما جمعت بعض القصائد بين أكثر من شكل. وكما طالت القصيدة، تقلصت إلىٰ حد اللمحة الشعرية والخاطرة والإبجرام وخرجت عن حدود البيت الشعري المعروف بتفعيلاته، إلىٰ توزيع هذه التفعيلات توزيعا رأسيا علىٰ فضاء الصفحة بما يعني التركيز علىٰ الشكل البصري للقصيدة. ولاتساع مساحة العالم العربي، تعددت بيئاته الثقافية والشعرية كما وجدناها في شعراء العراق وسوريا والخليج ومصر والمغرب العربي.

وقد عشت بين هذه الدواوين زمنا طيبا ووقتا ممتعا تخللته أحاسيس الدهشة والتساؤل كما تخللته أحاسيس المتعة والتفكر في لغة الشعر عند بعض هؤلاء الشعراء. وقد أعادت إلي هذه القراءة الوعي بحقيقة انتشار الشعر علىٰ امتداد البسيطة العربية وتوغله في حنايا الوجد والوجدان والوجود، بعد الحملة الشعواء عليه. كما أكدت يقيني بأن الشعر لغة خاصة لا يمتكلها إلا قليل من ذوي الموهبة العالية والثقافة الرفيعة في أرقىٰ مجاليها.

ولم يكن سهلا أن أستصفي عددا محدودا من الدواوين من بين هذا العدد الكبير. فالاختيار والانتقاء أمر صعب والسبب تقارب المستويات التعبيرية، وتقارب الإحساس بوهج الحياة العربية المعاصرة، وبالمستقبل الذي يمثل قلقا كبيرا لهؤلاء الشعراء، والوعي بحضور كبار المفكرين والشعراء والرموز الإنسانية في وعاء لغة الشعر عندهم.

وفي المقابل، وجدنا حضورا أنثويا لافتا (١٠) شاعرات علىٰ بساط الشعر امتزن بالجرأة في التعبير عن أدق العواطف التي لم يكن متاحا للمرأة التعبير عنها بصراحة وارتبطت هذه العواطف بالاندماج في الرجل المحبوب، وفي الاستغناء عنه لحظة تجاهله تدفق مشاعر المرأة، أو النظر إليها بوصفها أسيرة لديه وأن وجودها معلق بوجوده. ويظل عالم المرأة عالما ذا أسرار من الفتنة والخصوصية والسحر لايدق أبوابه إلا القليلون

وكما وجدنا أعمالا متقاربة، وجدنا أعمالا تمثل الخطوات الأولىٰ علىٰ درب الشعر الطويل، وأعمالا لاتزال مرتبطة بزمن مضىٰ لن يعود من حيث الرؤية ووسائل التعبير. هذه الأعمال مغرقة في شعر الغرض والوصف والمبالغة أو مغرقة في العزوف عن الحياة لصالح زمن آجل لم تعمل له شيئا إلا الانسحاب من الزمن العاجل.

لذلك كله لم يكن منطقيا أن أفرض معيارا سابقا يحدد اختياراتي، ولا أن أسعىٰ إلىٰ ما تقوله هذه المدرسة النقدية أو تلك ليكون معيارا مهما تكن وجاهة قولها ليقيني أن الشاعر حين يكتب لا تسيطر عليه سلطة خارجية ولا يخضع إلا لمنطق زمن الكتابة وعلىٰ القارئ العليم أن يستبصر منطق النص استبصارا يفضي به إلىٰ علاقاته بالسياق الخارجي، كما يولج به إلىٰ سياقاته اللغوية الظاهرة والباطنة.

وقد أفضت بي هذه القراءة إلىٰ مراعاة منطق النصوص داخل الديوان الواحد ومدىٰ إمكان تلاقيها حول رؤية كلية لا تنمحي فيها الفروق الفردية بين نص ونص، كما أفضت بي إلىٰ المقارنة والموازنة بين هذا الديوان والديوان المناظر ومدىٰ اقترابهما وابتعادهما من حيث جودة الأدوات واتساع الرؤية ونضج عدد النصوص داخل الديوان الواحد. وقد قادني هذا التفكير إلىٰ الاعتداد بكمية ما قدم الشاعر من نصوص جيدة تبرهن علىٰ جدارته الشعرية بالفوز بهذا المركز أو ذاك. وكان لدي معيار جانبي أحسبه مهما هو الأعمال الأخرىٰ للشاعر-إن توفرت-التي تشير إلىٰ قدرته علىٰ الولوج إلىٰ مضايق الشعر ومعاناته.

وانتهيت إلىٰ اختيار الدواوين العشرة الأولىٰ، والدواوين العشرة الثانية. وفي العشرة الأولىٰ انتهيت إلىٰ اختيار الدواوين الثلاثة الأولىٰ مشفوعة بمسوغات الاختيار ثم الكتابة عن السبعة الباقية ما يوضح مسوغ الاختيار. وكذا الكتابة عن العشرة الثانية من الدواوين كتابة مختصرة.

كيف تكلم المتنبي؟

ديوان "هكذا تكلم المتنبي" أحدث دواوين الشاعر أحمد عنتر مصطفىٰ المولـود العام ١٩٤٤م والفائز بجائزة "أفضـل ديـوان شـعر" في المسـابقة التـي ترعاهـا مؤسسـة البابطين الثقافية للعام ٢٠١٧. والشاعر أحد الوجوه الثقافية المعروفة في مصر والعـالم العربي. فلم يكتب الشعر فقط ولكنه كتب مقالات ودراسات عديـدة نشـرها منـذ بدايـة تفتحه في صحف ومجلات مصرية وعربية مثـل: الآداب البيروتيـة والطليعـة والموقـف الأدبي السـورية وصـحف ومجـلات أخـرىٰ في دول الخلـيج العربيـة. ومـن إصـداراته الشعرية:" مأساة الوجه الثالث" و" مرايا الزمن المعتم" و" أغنيات دافئة علىٰ الجليد" و" رنين الصمت" و" الذي لا يموت أبدا" و" حكايـة المـدائن المعلقـة". وإصـدارات شعرية وكتابات عن التراث والشعراء والشعر وأمير الشعراء وعلاقة شعره بالغناء.

وهذا الديوان "هكذا تكلـم المتنبي" فضـلنا أن نقـرأه مـن عـدة زوايـا متكاملـة هـي الزاوية الأنطولوجية وزاوية رؤية الوجود وزاوية الشعرية. وقد رأيت التقيد بهذه الزوايا في قراءة الديوان تحقيقا لغاية القراءة الكلية وهي الكشف عن طبيعة المقروء

- **السمة الأنطولوجية**

وديوان" هكذا تكلـم المتنبـي" صـدر مـن الهيئـة العامـة للكتـاب بمصـر ٢٠١٦م. وهو من القطع الكبيـر وقـد بلـغ عـدد صـفحاته"٣٦٩"صـفحة. يتضـمن ثمانيـة فصـول كبرىٰ غير الإهداء. منها ما جاء علىٰ هيئة قصيدة كبرىٰ تضـمنت عـدة وحـدات مسـتقلة تمثـل بنيـة القصـيدة كمـا سـوف نـرىٰ. ويشـمل كـل فصـل منهـا عـدة مكونـات صـغرىٰ تتفاوت من حيث الطول والقصر كما تتفاوت من حيث النوع الشعري. وهذه الفصـول هي:

- **من أبجدية الموت والثورة** وهي قصيدة طويلة كتبها الشاعر كما يقول قبل ثورة يناير في مصر وتتضمن تسع وحدات هي:

البراكين. أقنعة الجمر. نزيف الذاكرة. بشارة الصهيل. جنة الأشقياء. حدث ذات ثورة. خارطة جديدة لوطن لا يغيب. وداعا.. أيتها الثورة. قابيل.. ماذا فعلت.

- **من هشيم الذاكرة** ومكوناته خمس عشرة وحدة هي:

الانكسار علىٰ حدود الظل والهجير. الحلم في الصقيع. النيل. وطن أعرفه. العنكبوت. القرين. أما بعد. أول الغيث. ياللرياح..!!. سقوط. كلمات ما بين الموت والميلاد. مقاومة. سيدة من مصر (أم كلثوم). ادخلوها بسلام ..!!. إسكندرية.

- **رباعية الحزن المقيم** ومكوناته أربع وحدات هي:

مشاهدات في مدينة تاريخية. مأساة الوجه الثالث. عرس الدم. ما تيسر من سورة القمع.

- **رؤىٰ** ومكوناته خمس وحدات هي:

فحيح الرماد. الشراع. حدود الاستطاعة. طقس. شجوية.

- **ومازال القلب يغني** ومكوناته ثلاث وحدات هي:

سيدة الأحزان. تنويعات علىٰ لحن الحب الضائع. ملاحظات علىٰ علاقة منتهية.

- **توقيعات في كتاب الحب** ومكوناته ست عشرة وحدة هي:

نبوءة. مكابرة. رحيل. دعوة. حنين. صمت. العناكب. شجرة. أوديسيوس خائبا. علمنا الأوائل. اعتراف. حرق الجسد. ذئبة. شمس لسماء أخرىٰ. رحيق الجسد. ومازال الكون جميلا.

- **تجليات تراثية** ومكوناته ست وحدات هي:

ورقة منسية من أوراق سيف الله... المغمد. توقيعات علىٰ أناشيد الجوع والحصاد. امتهان. انتماء. عن الموت والطقوس الأخيرة في بلاط شهريار. حكايا لم تروها شهرزاد.

- **مرايا الحضور** ومكوناته خمس وحدات هي:

المرايا. افتتاحية النار. عفوا أبا تمام. صهيل الخيول المتعبة. هكذا تكلم المتنبي.

ويسبق هذه الفصول شطر عظيم من النصوص التي تركها الشاعر فرادىٰ بلا عنوان يضمها أو يجمعها كما صنع في بقية فصول الديوان. وتبدو هذه النصوص للرائي

فرادي ولكنها في الحقيقة تقع تحت وشيجة قوية تضمها هي وشيجة الألم المعاصر الذي يعيشه الإنسان العربي في وطنه وعلىٰ امتداد الأرض كلها. هذه النصوص المفردات هي:

أوتوجراف. زيارة أخيرة لقبر العائلة. مريم تتذكر. فيروز مدينة الجرح والقمر. بيروت. قريبا من الدم. من دفتر الحزن الكبير. الحصار لمن؟ ياربىٰ الشام. لابد من صنعا. العنقاء.

هذا الوجود المادي لنصوص الديوان متفاوت من حيث مناطق التوزيع ومستوياته. ففي البداية نجد إهمالا لرابطة التسمية وهي رابطة كلية اعتمدها الشاعر في الديوان كله. والتسمية سمة مسيطرة علىٰ فصول الديوان. ولا نعني تسمية القصائد بأسمائها ولكن نعني ضم مجموعات متجانسة من القصائد تحت اسم واحد وكأنها ديوان مفرد داخل الديوان. وهذا النهج أدىٰ إلىٰ تضخم حجم الديوان"٣٦٩"صفحة من القطع الكبير، وكأنه لون من ألوان الأعمال الكاملة للشاعر. والشاعر فعلا شغوف بالتسمية شغفا بينا إلا في الفصل الذي يمثل مفتتح الديوان فقد تركه مرسلا. وربما يعود ذلك إلىٰ أن قصائد هذا الفصل شديدة التقارب والانسجام لحديثها اللافت عن موضوعات واضحة تتسم بالسخونة والألم افتتحها بزيارة لقبر العائلة وأعقبه بفيروز مدينة الجرح والقمر واختتمه بالشام وصنعاء.

والتسمية سمة أساس من سمات الوجود بشكل عام بل هي سمة تصنيفية ودلالية في آن واحد ولولاها لافتقدت مكونات هذا الوجود استقلالها وتميزها. والشعر العربي الحديث في معظمه والمعاصر عامة آخذ بهذا الاتجاه في تقديم الأعمال الأدبية عامة وقصائد الشعر خاصة ولا يمكن إنجاز خريطة أنطولوجية للشعر العربي أو الأدب دون الالتفات إلىٰ هذه السمة الوجودية التي تجلت في ديوان الشاعر.

وفي هذه المساحة من حيز الديوان برزت جغرافيا الوجود العربي ابتداء من مصر إلىٰ لبنان ثم العراق والشام واليمن. وهي الجغرافيا التي حركت كوامن الشجن فاستدعت التاريخ بما فيه من الرموز والشخصيات والأماكن والأحداث. وفي حضوره

في لبنان حضرت فيروز وحدها وحضر معها كل تراثها الغنائي القومي والإنساني معا، كما حضر أبونواس وما ارتبط به من نزق وجودي واقتناص للحرية.

ثم يتراوح التوزيع الجغرافي في الديوان منطلقا من المساحة الحرة في بداية الديوان إلىٰ أبجدية الموت والثورة في مصر التي اشتعلت ولم تنطفيء ليصل عبر تداعيات ذاتية حرة واستدعاءات تاريخية إلىٰ محطة التجليات التراثية حيث أبوتمام والمتنبي الذي اختتم به الشاعر الديوان وأطلق اسمه عليه.

ولم تكن نصوص الديوان من حيث وجودها المادي وحيزها الطبيعي، متساوية ولا واحدة، بل تفاوتت وتضاءلت إلىٰ حد الخاطرة الشعرية كما هو في " فصل" توقيعات في كتاب الحب" ومنه " أما بعد" و" العنكبوت" وطالت هذه النصوص وتضخمت مثل" هكذا تكلم المتنبي" التي شغلت الصفحات من ٣٤٧-٣٦٩. وإذا كان الوجود المادي للكائنات والأشياء له شكل لا تخطئه العين، فإن نصوص هذا الديوان اختلفت من حيث الشكل والتكوين فمن خاطرة قصيرة إلىٰ أهزوجة إلىٰ قصيدة من الشعر الحر إلىٰ أخرىٰ من الشعر التقليدي، إلىٰ شكل حواري تتعدد فيه الأصوات والمناظر. وبذا تكون السمة الانطولوجية لهذا الديوان سمة كاشفة عن كينونته وعن تعدد مفرداته وتنوعها والجغرافيا التي تنقلت بينها عبر الأزمان.

رؤية الوجود

كشفت لنا السمة الأنطولوجية للديوان عن رؤية الوجود كما تجلت في توزيع الفصول وكما تبلورت في داخل كل فصل من هذه الفصول التي تفاوتت مكوناتها من حيث العدد. فالديوان بدأه الشاعر بإهداء إلىٰ شخصيتين الأولىٰ تنتمي لعالم الفكر والفلسفة " نيتشه" والثانية تنتمي لعالم الشعر" المتنبي". والعلاقة بين الشخصيتين ليست علاقة مباشرة ولا تنحصر في اتجاه واحد. فكلاهما شخصية ملغزة ومتعددة الجوانب وموضوع للتأويل المفرط. والشخصيتان لا يجمعهما زمن واحد ولا جغرافيا واحدة. فالمتنبي من القرن العاشر الميلادي الرابع الهجري، و" نيتشة" من القرن التاسع عشر. ومع ذلك جمع بينهما الشاعر ابتغاء نقطة التقاء وهي الجمع بين

المتجانسين كأنه جمع بين زمنين. فالمتنبي عاش طيلة حياته شغوفا بفكرة القوة والأصالة الفردية. ونيتشه قضىٰ عمره باحثا عن التميز والأصالة الفردية ومركزا علىٰ فكرة القوة. وكتابه" هكذا تكلم زرادشت" وهو من أهم كتبه تلخيص لمبدأ الإنسان الأعلىٰ الذي يجمع بين قوة الجسد وقوة الفكر وقوة المبدأ. والمتنبي اكتوىٰ بنار تطلعاته الفكرية كما اكتوىٰ بالبحث عن تجلي المبدأ في الشخصية. والعجيب أن كليهما: المتنبي ونيتشه مات في سن متقاربة. عاش المتنبي بين عامي ٣٠٣-٣٥٤هجرية وعاش نيتشه بين عامي ١٨٤٤-١٩٠٠م وكلاهما شخصية ملهمة وذات أوجه وكما قلت موضوع للتأويل المفرط. فلماذا الربط بينهما علىٰ اختلاف ثقافتيهما وحضارتيهما في صدر هذا الديوان.

في اقتباسه من أقوال نيتشه يقول الشاعر: " ليس هناك فنان يستطيع أن يحتمل الواقع، لأن من طبيعة الفنان أن يضيق ذرعا بالواقع" وفي إشارته للمتنبي لم يذكر قولا من أقواله ولكنه قال: " إليه وإليه وحده، أحمد بن الحسين أبي الطيب المتنبي" فإفراد المتنبي وحده بالإهداء، إشارة واضحة إلىٰ تلاق بين الشاعرين في زمنين: زمن معيش وزمن مستدعىٰ. هذا الزمن المعيش هو نفسه الواقع الذي يضيق به الفنان علىٰ حد قول نيتشه ولم يحتمله المتنبي وسعىٰ إلىٰ تغييره طموحا إلىٰ زمن قادم وواقع محتمل.

هذا الربط بين زمنين مختلفين ينتميان لحضارتين مختلفتين يعني أن فكرة الوجود ليست مرتبطة بالزمن الآني ولا بزمن حضارة من الحضارات ولكنها مرتبطة بقضية الإنسان مهما يكن ومرتبطة بهمومه وآلامه التي إن اختلفت أماكنها وأزمانها، فهي واحدة ومتصلة ومتشابهة علىٰ الرغم من اختلاف أوعيتها.

هذه الرؤية هي التي هيأت للشاعر أن يجمع بين فيروز والفيتوري من جهة وبين أبي تمام والمتنبي من جهة أخرىٰ. كما هيأت له أن يجمع بين هوان الحال العربي اليوم وبين سيف أبي تمام في عمورية، وصحبة المتنبي لسيف الدولة في معاركه ضد الروم. فهوان الحال العربي المقابل السلبي، لانتصار المعتصم المعجز كما صوره أبوتمام بما يجعل من قصيدة أبي تمام نموذجا شعريا من جهة ونموذجا للقوة والعزة من جهة

أخرىٰ. وهذا ما جعل القصيدة حاضرة في كل العصور منذ القرن الثالث حتىٰ الآن. وهي في حضورها أنشأت حولها صورا عديدة من صور التلقي الشعري والتأويلي.

ولو عدنا إلىٰ فصول الديوان كما ذكرناها في الفقرة السابقة، نجد أن أكبر فصلين هما " من هشيم الذاكرة"١٥"وحدة. و" توقيعات في كتاب الحب" ١٦ وحدة. وفيهما نجد القصائد الغنائية القصيرة التي لا يجول فيها إلا خاطر واحد وشجن واحد هو شجن الحب والرغبة في المغامرة. في الفصل الأول استدعاء لما مر من الزمن عبر مصفاة الذاكرة التي سماها الشاعر "هشيما" وفي الثاني استدعاء للحظة الآنية توكيدا لإحساس الفرد بذاته حين يجد صداه علىٰ جسد الأنثىٰ. فالشاعر يتجول بين أزمان يعيشها وأزمان يستحضرها وأزمان يرفضها. ومن هذه الأزمان المتقابلة تتشكل رؤية الوجود كما يرسمها عبر فصوله ووحداتها.

ويمكن أن نشير إلىٰ مفارقة تمثل جانبا من رؤية الوجود عنده وهي أن هذين الفصلين " من هشيم الذاكرة" و" توقيعات في كتاب الحب" يضمان ٣١ وحدة من القصائد القصيرة والقصائد ذات الشجن الفردي. وفي الفصل الأخير من الديوان " مرايا الحضور" نجد أن مكوناته الدلالية خمسة فقط ولكنها خارجة عن اللحن الفردي وأدخل إلىٰ الزمن الدرامي وأكثر دلالة علىٰ رؤية الوجود العربي عبر تداخلاته الزمنية والاجتماعية وهذه المكونات استدعاء لزمن قريب " افتتاحية النار" يمثله أمل دنقل واستدعاء لزمن بعيد يجاور زمن دنقل من حيث التوظيف الدلالي لعناصر الرؤية وهذا الاستدعاء نجد فيه رمزية أبي تمام ورمزية المتنبي.

فرؤية الوجود في الديوان رؤية واسعة الأفق جغرافيا وتاريخيا. وتضم الأزمنة في حالة تجاور أحيانا، وفي حالة تنافر وتضاد أحيانا أخرىٰ. فزمن أبي تمام ليس بعيدا عن زمن المتنبي بل هما زمنان متجاوران ومتشابهان يوظفهما الشاعر توظيفا جديدا حين يضعهما في مقابلة مع الزمن المعيش. ولا يستند هذا التوظيف إلىٰ أبي تمام أو المتنبي بوصفه فردا بل يستند إلىٰ مجمل إنجاز الشاعرين من حيث ارتباطهما بالمعتصم ومجابهة الروم، وبسيف الدولة وتأكيد قيمة العروبة. والعروبة ومجابهة سطوة الروم

مشروعان عربيان أصابهما التوهج حينا كما أصابهما الانكسار حينا آخر. فلايزال الواقع العربي رهين الروم الجدد، ومازالت قيمة العروبة محل توجس وريبة بل ومساومة.

واتساع دوائر الزمن في هذه الرؤية يقابله اتساع دوائر الجغرافيا بما تحمله من مضامين ثقافية وظلال أيديولوجية. فنيتشه حاضر لا بوصفه ألمانيا أوروبيا فقط بل بوصفه ممثلا لأيديولوجيا القوة أو إرادة القوة والاستعلاء العرقي علىٰ باقي الأعراق. وفيروز والفيتوري وأمل دنقل مربعات ثلاثة ليست واحدة ولا معبرة عن معنىٰ واحد. ففيروز من جبل لبنان بما ينطوي عليه لبنان من تعدد الأعراق والثقافات التي أشعلت النار فترات مؤلمة، كما أضاءت مساحات واسعة من الحرية غير المسبوقة في عالمنا العربي. وجاءت فيروز لتعتصر هذا المزيج في بوتقة فنها الإنساني الذي شدا للحب، كما شدا للجمال، وشدا لأيلول كما شدا للقدس، وشدا للبسيط العابر كما شدا بأشعار الأخطل الصغير.

والفيتوري من السودان شاعر أفريقيا والعروبة وهو مثل الشاعر المغترب العابر للحدود. نشأ في مصر وعمل فيها وعارض حكومة السودان فأسقطت عنه الجنسية، ومنحته ليبيا القذافي جنسيتها ومثلها في محافل دولية ثم سحبتها منه بعد رحيل القذافي فعاش بقية عمره في المغرب وحيدا إلىٰ أن مات ٢٠١٥ بعد أن رق له السودان وأعاد إليه الجنسية. ودنقل شاعر الجنوب المصري الذي لم يهدأ قلمه وقلبه إلا بالموت ١٩٨٣م ظل ممثلا صوت الرفض وزرقاء اليمامة ورمزا للشاعر صاحب الموقف. غلب علىٰ الفيتوري الحس الصوفي وغلب علىٰ دنقل الحس الثوري وهما متغايران وإن كان هدفهما واحدا وهو التغيير مع اختلاف الوسائل.

ومن الثقافة العربية، ننتقل إلىٰ رمز ثقافي آخر هو فيدريكو جارثيا لوركا في واحدة من أشهر أعماله" عرس الدم" لتتوحد الرؤية مع الشاعر الروسي سيرجي يسنين وهو أحد أشهر الشعراء الروس في القرن العشرين. والشاعران لقيا حتفهما لقاء مواقفهما المعارضة للنظامين الاستبداديين في أسبانيا وروسيا البلشفية.

شعرية الديوان

وقد أفضت رؤيتنا إلىٰ عدة ملاحظات أساسية فيما يتصل بأعمدة الشعرية في الديوان:

- أولها ما يتصل بالشكل الشعري
- وثانيها ما يتصل بالنوع الأدبي
- وثالثها ما يتصل بحضور الشخصيات والرموز
- ورابعها ما يتصل بالعتبات النصية.

أما ما يتصل بالشكل الشعري، فنجد أن من أهم قصائد الديوان عدة قصائد اتخذت الشكل العمودي وهي القصائد المحورية لاتصالها بشخصيات شعرية عدها الشاعر أعمدة رؤيته الشعرية. وهذه القصائد هي " إسكندرية " ١٦٥-١٦٨" و" سيدة الأحزان" ٢٣٧-٢٣٩" و"عفوا أبا تمام"٣٣٥-٣٤١" و" صهيل الخيول المتعبة" عن الفيتوري " ٣٤١-٣٤٥" وأما رؤيته لأمل دنقل والمتنبي فقد صاغها صياغة درامية تعددت أصواتها، وكذا رؤيته لدور أم كلثوم المحوري في الحياة الغنائية والمصرية بوجه عام. وكما ارتبطت القصيدة العمودية ببعض الشخصيات، ارتبطت عنده أيضا بالأماكن والأحداث علىٰ نحو ما كتب قصائده عن " ربىٰ الشام"٥٩-٦١" و" لابد من صنعا"٦٣-٦٦" وعن بغداد تحت اسم " العنقاء"٦٧-٧٠. أما فيروز وبيروت فقد صاغ رؤيته بشأنهما صياغة أقرب إلىٰ الدرامية.

ومن بين قصائد الديوان، قصيدة شعر التفعيلة التي تمثلت في عدة مواقف جمالية أساسية هي الموقف الغنائي كما في مجموعة "توقيعات في كتاب الحب" التي تناهت القصيدة فيها إلىٰ حد الخاطرة الشعرية، وطالت إلىٰ حد النص الغنائي الطويل كما في " شمس لسماء أخرىٰ" ٢٨٣-٢٨٦".

وتجلت قصيدة التفعيلة علىٰ نحو أكبر في صور شعرية درامية مثل مجموعة "رباعية الحزن المقيم" التي تضمنت أربع أعمال شعرية درامية وهي " مشاهدات في مدينة تاريخية: حديث مسل مع جوهر الصقلي" "١٧١ -١٨٩". و" مأساة الوجه

الثالث: النص غير الكامل لمسرحية لم تعرض في حفل استقبال" "١٩١-٢٠١" و" عرس الدم" (بدون اعتذار للوركا) "٢٠٣-٢١٣". و" ما تيسر من سورة القمع" (وفديناه بذبح سجين) " ٢١٥-٢١٧" هذا بالإضافة إلىٰ القصيدة الأم التي حمل الديوان اسمها" هكذا قال المتنبي"

وفيما يتصل بالنوع الأدبي، احتشد الديوان كما وضحنا بالقصيدة المتعددة الأصوات التي اختلفت بنيتها عن القصيدة الغنائية ذات الصوت الواحد. وقد اعتمدت هذه القصيدة " تنويعات علىٰ لحن الحب الضائع" علىٰ تقنية المشهد السينمائي في التصوير وتتابع المشاهد والقطع والمونتاج والتوليف، كما اعتمدت في نماذج منها علىٰ الصورة السردية الكبرىٰ بديلا للصور البلاغية الجزئية ومنها صور التمثيل الكنائي.

وقد أدت هذه التقنية إلىٰ حضور الشخصيات التراثية والرموز الإنسانية مثل حضور لوركا في مسرحية " عرس الدم" وحضور" سيرجي يسنين" الشاعر الروسي وأمل دنقل. ومن الشخصيات التراثية التي استدعتها هذه التقنية معاوية بن أبي سفيان في" توقيعات علىٰ أناشيد الجوع والحصاد" وابن الرومي في " انتماء" وشهريار وشهر زاد في" عن الموت والطقوس الأخيرة في بلاط شهريار".

أما العتبات النصية أو" النص الموازي" أو" النص المحيط" وهو النص الذي يشتغل فيما عرف بفضاء النص فيتضمن عنوان النص والعنوان الخارجي كما يتضمن العناوين الفرعية وما يبديه الكاتب من ملاحظات، وكل ما يتعلق بالشكل الخارجي للكتاب إن كان ديوانا من الشعر، أو رواية أو غيرهما، مثل صورة الغلاف، وكلمة الناشر. ويدخل في" عتبة النص" الإهداء والتمهيد والديباجة، وكل المقدمات التي يوضح فيها الكاتب آراءه. وقد ازدحم الديوان بالعتبات النصية منذ بدايته: الإهداء: نيتشه والمتنبي، إلىٰ عناوين القصائد، إلىٰ العناوين الفرعية:" حريق الجسد" و" رحيق الجسد"، إلىٰ الاقتباسات النصية

لأقـوال شخصـيات ورمـوز مثـل سـيرجي يسـنين:" لـم تعـد الخيانـة موجعـة، مـن أي جهـة تجـيء، وسـهولة النصـر لا تبعـث علـىٰ أي سـرور في نفسـي.. مـا أنـا بآسـف عليـك أيتهـا السـنوات المنصـرمة، ولسـت راغبـا في اسـتعادة أي شـيء!!" أو لشـعراء مثـل ابـن الرومـي وأبـي تمـام والمتنبـي ودنقـل وغيـرهم، وأخيـرا النصوص الشارحة والمفسرة التي أوردها الشاعر في نهاية المتن.

رجل يحاول الرجوع إلى البيت

وتعدد مستويات الرؤية

صدر هذا الديوان للشاعر أحمد بلبولة العام ٢٠١٦ في طبعته الأولىٰ بالقاهرة. وهو من الدواوين ذات الحجم المتوسط والورق المصقول. والشاعر حريص علىٰ تسجيل وقائع الديوان. فكل قصيدة من قصائده لها تاريخ محدد بالشهر والسنة. وترتيب القصائد في الديوان ليس مرتبطا بهذه التواريخ التي لا نعرف هل هي تواريخ النشر أو تواريخ الكتابة، ولكنه مرتبط برؤية الشاعر ومدىٰ قرب هذه القصيدة أو تلك من نفسه. فالديوان يبدأ بإهداء يشي بحال السالكين من المتصوفة إلىٰ الله، ثم بقصيدة "طيبة" ٢٠١٤ وهي قصيدة عصماء تمثل قراءة شعرية لمصر عبر الزمان والمكان وينتهي بقصيدة "الجمال النائم" ٢٠١٦ وهي قصيدة آسية رقيقة تصور لحظة الموت ورحيل المرثي. وبين البداية والنهاية نجد قصائد ذات تاريخ متأخر مثل " السلم الحبلي" ٢٠١٠.

والديوان مجموعة شعرية"١٧" قصيدة أخاذة. إذا بدأت بقراءة إحداها فلا مفر أمامك من قراءة الأخرىٰ التي تسلمك إلىٰ ما يليها لتكتشف متعة أكبر ولتواصل اكتشاف المتعة الوجدانية والفنية والإنسانية حتىٰ تصل إلىٰ آخر رشفة من المتعة في الديوان أعني آخر قصيدة " الجمال النائم" وهي تصوير الحزن الشفيف والألم الذي يصيبنا حين رحيل من نحب.

والديوان متعدد النوافذ تعدد ألوان الأفق. تجد فيه الوطن حاضرا حضورا شعريا جميلا في" طيبة" ٢٠١٤

يا كبرياء المكان يا طيبة

يا عنفوان الزمان

يا عجبه

أفعىٰ التوت للعيان نافشة ريشا

وألقت بالرأس كالحربة

محاطة باللقالق الشاحذات الشفرتين:

العوام والنخبة

هذه البداية النصية تتناص مع قصيدة أمل دنقل "طيبة"

مصر لا تبدأ من مصر القريبة   إنـها تبدأ من أحـجار طيبـة

إنـها تبـدأ منـذ انـطبعت   قدم الـماء علىٰ الأرض الحـبيبة

ثـوبها الأخـضر لا يبـلىٰ   إذا خـلعتـه رفت الشمس ثقـوبه

وتحتاج إلىٰ دراسة موسعة تجمع بين القصيدتين.

وكما وجدنا حضور الوطن، تجد في الديوان الشجن الذاتي البحت الممزوج بالرغبة المتناقضة في بقاء الأخت بجوار أخيها حيث نشآ ونشأت معهما أجمل ذكريات الطفولة والصبا والشباب، وفي ضرورة استقلالها وذهابها يوم عرسها لرجل آخر تبدا معه حياة جديدة في قصيدة " شاي شيماء المعطر بالوجع ٢٠١٢ من ٨٠-٨٨ (إلىٰ أختي شيماء في زواجها):

باق أنا في دوري العلوي أرتقب القصيدة

بينما لا شايها يأتي، ولا سمر المساء

شيماء كانت تحضر الشاي المعطر بالقرنفل

كما تجد حضور الشجن عند رحيل العلماء وبكاءهم بكاء القيم وغربتهم قبل موتهم ونسيانهم بعد موتهم. فالشجن عند الشاعر شجن إنساني ذو طوابع إنسانية بغض النظر عن صلة الدم أو صلة العلم. وما بين هؤلاء وهؤلاء تجد الشجن القومي وتعدد أصواته في الديوان. فصوت مصر وما به من وجع هو صوت العراق وما به من وجع هو صوت كل أوجاع البيت العربي علىٰ اختلاف الجغرافيا.

ونخرج من الشجن الذاتي بأطيافه، إلىٰ التأمل الميتافيزيقي للموت وتحولاته عبر صوره الاجتماعية والجسدية واللاشعورية في القصيدة الأم بالديوان وهي " رجل يحاول الرجوع إلىٰ البيت" ٢٠١٤ من٩-٢٠.

مثلما يبطيء النعش، أرجع بيتي ثقيل الخطىٰ

لا أفكر كيف قطعت الطريق إليه،

وكيف دخلت.

ففي الحزن نفقد معنىٰ الدخول ومعنىٰ الخروج

ولا يبتعد هذا التأمل الذاتي عن حكاية تحولات الوطن التي تحتضن سيرة الموت والميلاد والبعث المنتظر في قصائد " اللوتسي" ٢٠١١ و" العصر الذهبي" ديسمبر ٢٠١٥ و" حوار الريح والعصافير" سبتمبر ٢٠١٥ من ٢١-٣٤ وغيرها من القصائد التي صورت انتفاضات الوطن ابتداء من يناير ٢٠١١.

وقد أفضىٰ هذا إلىٰ تعدد أشكال التعبير داخل الديوان. فالقصيدة الغنائية ليست وحدها القصيدة المسيطرة فبجوارها القصيدة الدرامية ذات الأبعاد الرمزية " حوار الريح والعصافير" وهي أكبر قصائد الديوان:

- **قالت الريح: العصافير قالت:**

لو تركت الحقل، ماذا أغني؟

- **قلت: سجنا تتركين، فغني**

كيفما شئت.

تليها قصيدة " رجل يحاول الرجوع إلىٰ البيت" و" المتنبي" أكتوبر ٢٠١٤ من ٦٩-٧٩ بما فيها من حوار مضمر بين المتنبي وصوت السارد. وقصيدة "بغداد" (في سياق مساءلة التاريخ) ٢٠١٠ ونجد قصيدة المعارضة وهي في حد ذاتها قصيدة حوارية كما في " مساجلة شعرية" وقصيدة الذكريات وعشق الصبا لبنت الجيران" طالع اليوم والجاره"٢٠١٢.

ولـم يكـن الـزمن الحاضـر هـو الـزمن الوحيـد في هـذا الـديوان، فقـد تواشـجت الأزمـان في صـلات شـعرية مـا بـين زمـن طيبـة، وزمـن بغـداد، وزمـن المتنبـي. فـزمن طيبــة بقوتــه وغنــاه وعنــاده وصــلابته، وزمــن بغــداد بتحولاتــه مــن القــوة إلــىٰ الضـعف والتشـتت، وزمـن المتنبـي الطـامح إلـىٰ المجـد القـومي مقترنـا بالمجـد الشخصـي. هـذه الأزمـان شـكلت رؤيـة الشـاعر للـزمن العربـي المعاصـر، كمـا شكلت أدواته الشعرية المتعددة.

وأدوات الشـعرية نلحظهـا علـىٰ مسـتويين همـا المقـدمات النصـية والعنونـة. وتوظيـف الـتراث الشـعري: لغتـه وصـوره ورمـوزه. أمـا الأولـىٰ فنجـدها في نـص الإهـداء" إلـىٰ كـل مـن طـرق البـاب ولـم يفـتح لـه، وظـل ملازمـا الأعتـاب حتـىٰ طلعـت عليـه الشـمس" حيـث سـلوك المريـد ولـزوم الطريقـة وفنـاء الـذات لقـاء انبثـاق الجمـال والتجلـي في لمحـة خاطفـة. وقـد عقـد هـذا الـنص صـلة قويـة بـين رؤيــة الشــاعر وأدواتــه وبــين القــارئ المشــغول بهــذه الرؤيــة وتلــك الأدوات. وبجــوار هــذا الــنص إشــارات نصــية اقترنــت بعنــاوين القصــائد وبــدت كأنهــا إشارات تفسيرية أو موجهة إلىٰ منصة القراءة.

والعنونـة اقترنـت شـعريا بـالنص المـوازي، ومـن هـذه العنونـة عنـوان الـديوان " رجـل يحـاول الرجـوع إلـىٰ البيـت" فهـو عنـوان قـائم علـىٰ التوريـة الشـعرية والمفارقـة الفكريـة، وكـذا عنـوان "حـوار الـريح والعصـافير" بمـا يحملـه مـن اكتنـاز رمزي دلالي وسيميائي.

وأمـا الثانيـة" توظيـف الـتراث الشـعري: لغتـه وصـوره ورمـوزه" فنجـدها ذات اتســاع كبيــر في الــديوان. فالنابغــة باعتذارياتــه لــه حضــور لا تخطئــه الأذن، ولغـة المتنبـي بقوتهـا وعلوهـا الصـوتي بجـوار لغـة الأخطـل الصـغير في قصـيدة " آيـة العاشـقين" ولغـة المتصـوفة. والصـور السـردية الكاملـة في معظـم قصـائد الـديوان تحتـاج إلـىٰ تفصـيل ودراسـة. ولغـة الـديوان لغـة ذات عراقـة في لغـة الشـعر العربـي الرصـين ولكنهـا ليسـت لغـة منبتـة الصـلة عـن زمنهـا ولا دلالاتـه، تلـتقط العـابر

والمهمل، وتحتفي ببناء المشاهد وتركيز الدلالة، واختلاف التفاصيل من مشهد إلىٰ آخر. والشاعر له باع طويل في التقاط القوافي الصعبة حين يريد ليبني منها قرارا موسيقيا رائعا كما في قصيدة " طيبة" مثلا أو في معارضاته للأخطل الصغير وسعد مصلوح و" أبوهمام" وتكفي قصيدته الرمزية " حوار الريح والعصافير" دليلا علىٰ تمكنه من أدوات الشعر الحق.

أبو الطيب المصري

أم أبو الطيب المتنبي

علىٰ غرار أبي الطيب المتنبي، تأتي تسمية هذا الديوان للشاعر عبد الله الشوربجي. صدر في جزأين من الحجم المتوسط عن مؤسسة يسطرون للطباعة والنشر بالقاهرة ٢٠١٥ وقد بلغ عدد الصفحات"٤١٨" صفحة. وهذا الديوان تشم فيه رائحة نفاذة تخبرك عن شاعر مسكون بالتراث العربي عامة والتراث الديني خاصة. فتحسبه شاعرا من المتصوفة ولكن ظنك يخيب حين تكتشف أن هذا الولع بالتراث الديني عامة وبرموز القرآن وشخصياته خاصة، يوظفه الشاعر توظيفا جديدا ومخالفا لكل المألوف في طواعية غريبة واكتشاف أغرب للعلاقات بين هذه الرموز والشخصيات التي تنظر إليها فتجدها قد خلعت ثوبها المألوف وعلاقاتها القديمة وصارت ابنة اللحظة أو الموقف الجديد الذي ينطلق منه الشاعر في رؤيته للواقع المعيش.

والديوان كما قلنا جزآن يضم عددا كبيرا من القصائد الطويلة بشكل واضح والمتوسطة والقصيرة وشديدة القصر تتوزع من حيث الشكل بين ثلاث مجموعات: الأولىٰ: مجموعة القصائد الطوال والمتوسطة، والثانية مجموعة فن الواو والرباعيات، والثالثة مجموعة اللمحة أو الخاطرة. أما المجموعة الأولىٰ فتمثل القصائد ذات الحضور القوي في الديوان ومنها:" **الأخبار**" ١١٦-١٣٢ ج٢ التي تتكون من ثلاثة وعشرين مقطعا وتبدأ بالمقطع الأول:

أرجوك

ظهري متعب

رفقا بظهري

أنت يا من يمتطيني طول عمري.

أيها المحتلني جيلا فجيل

يا أيها الخيال رفقا بالخيول

و"**علىٰ نهج البردة**" ١٥٢-١٦٣.ج٢ وهي فريدة من فرائد المدح النبوي نهجت نهج البردة بنغم شجي وتوزيع بهي، وربط قوي بين المدح والممدوح وزمن المدح والتزمت الروي نفسه:

وحدي علىٰ القاع

بين البان والعلم

لاريم يأتي

ولا جيران ذي سلم

لي دمعة

فجرت في الخد زمزمها

ووضأ الشعر في محرابها قلمي

و" **العشق**" ٨٣-١٢٠ج١ وهي من قصائد الشجن السياسي:

لا تفزعي

فالخاتم العربي

ضاق بإصبعي، فقطعته

أصبحت متهما بخلق مواجعي.

والتين والزيتون

والبلد الحزين

حبيبتي

سأموت بعد قصيدة

فتعلمي موتي معي.

و" **آخر ما قالته اللغة العربية**" ١٥١-١٥٩.ج١. و" **القصيدة**" ١٤٦-١٥٠.ج٢ و" **العاشقان**" ١٣٢-١٥٠. وهاتان القصيدتان من أجمل ما قرأت من وصف عوالم الشعر وتجلياته علىٰ الشاعر، ومن أذكىٰ العلاقات بين الكلمة والشاعر، تلك التي تذكرني بوصف أبي تمام لقصيدته، وبوصف ابن الرومي لقصيدته. ومن" العاشقان" نقتطف قول العاشق:

في كحلها، غسل المساء ثيابه

فتجملا.

في وجهها، عشق النهار صلاته

فتبتلا.

وكأنها إذ قال كن

كانت جمالا مرسلا

جاءت، فجئت نعلم الدنيا الكلام

بلا كلام.

وأما المجموعة الثانية فتمثيل لفن الواو وهو فن شعري رباعي مكتوب بالعامية في صعيد مصر كتبه الشاعر بالفصحىٰ ليعيد إليه الحياة ويضمن له الاستمرار. وقد كتب الشاعر من هذا الفن "٤٢" رباعية وقعت في آخر الجزء الأول من الديوان من ١٦٢-٢٠٣. وفي نهاية الجزء الثاني ١٦٥-٢١٤ تقع الرباعيات التي بلغت" ٥٠" رباعية. ومن رباعيات فن الواو في الجزء الأول:

وقـــال: إن المـلائـك

في البدء كانت بطــيبة

صـلت كثيرا هنـالـك

حتىٰ كسـتها بطـــيبة

ومن رباعيات الجزء الثاني:

عيون حبيبتي وطن بلاسور وحراس

وقلب حبيبتي طفل يشخبط أي كراس

ووجه حبيبتي ليلىٰ

أمر عليه مبتهلا أرتل سورة الناس

ورباعيات الجزء الثاني ذات نسق لم يتغير التزمه الشاعر وهو الأشطر الموحدة القافية ما عدا الشطر الثالث الذي لاتتغير قافيته في كل الرباعيات، كما هو واضح في الرباعية السابقة. وهذا النسق لانجده في رباعيات الجزء الأول التي انتظمت أشطرها الأربعة في قافية واحدة. وهذا النهج المتبع في رباعيات الجزء الثاني أشبه بنهج الغصن في بيت الموشحة.

والمجموعة الثالثة هي القصيدة اللمحة أو الخاطرة أو كما سميناها قصيدة الصورة. وإذا كان الشاعر قد جعل لفن "الواو" مساحة محددة في الجزء الأول من الديوان ضمت كل الرباعيات التي كتبها، فإن قصيدة الصورة شديدة القصر قد توزعت بين القصائد في الجزء الثاني. ومنها " العذبة" ص٥ و" المستغفر" ص١٢ و" العاشقة" ص٢٠ و" الوجع" و" الكافرة" ص٣١ و" المذنب" ص٣٦ و" النبوة" ص٤٢. وقد بلغ عددها " ٢٥" قصيدة. ومن هذه المجموعة نذكر" العاشقة" علىٰ سبيل المثال:

كانت تفتش في وجوه الناس عني

من زمن

أنثىٰ تراني

إذا أراها

في تفاصيل الوطن

أنثىٰ

تزملها التسابيح المضيئة

والوسن

ومما سبق يتضح أن فن الواو وفن الرباعيات وفن الخاطرة أو قصيدة الصورة قد شغل مساحة كبيرة بين قصائد الديوان. فن الواو"٤٢"نصا. فن الرباعيات "٥٠" رباعية" فن قصيدة الصورة"٢٥" ولهذا التعدد دلالته على مقدرة الشاعر وتمكنه من أدواته الشعرية التي تجلت في القصائد الطويلة كما تجلت في القصائد المتوسطة وفن الرباعيات وفن الواو واللمحة. غير أن اللافت هو توزيع هذه الفنون فالجزء الأول كان موزعا بين القصائد الطويلة والمتوسطة من جهة، وفن الواو من جهة ثانية. وفن القصيدة اللمحة أو الخاطرة جاء مضفرا بالقصائد في الجزء الثاني الذي احتل فن الرباعيات الصفحات الأخيرة منه على غرار ما حدث لفن الواو في الجزء الأول.

فقصائد الديوان متعددة الأشكال، ومتعددة الرؤى ولا تمثل شكلا واحدا ولا تسير في اتجاه واحد. فكل قصيدة من القصائد اكتشاف جديد يشعر به القارئ وتلبية لحاجة متجددة لديه. فإن مل القصيدة الطويلة، وجد قصيدة الصورة، وهي قصيدة اللوحة الكاملة التي تتقراها العين وتتنقل بين أجزائها، كما يجد الرباعية على غرار رباعية جاهين التي تعتمد على المفارقة الصارخة.

ورؤية الشاعر للوجود رؤية متعددة المستويات بل هي رؤية مراوغة مثل لغته التي جعلها حمالة كل الوجوه. فالعشق الجسدي للمرأة والاشتهاء ظاهر على سطح النص، وفي باطنه نقد اجتماعي وسياسي مؤلم.

والحدود الفاصلة بين الأزمان ليس لها وجود فعلي إلا من حيث حضورها في ذاكرة المتلقي. فقابيل وهابيل ليس لهما من زمنهما إلا الحضور القصصي في التاريخ، ولكنهما في عالم الديوان شخصيات فاعلة ومؤثرة في الواقع الاجتماعي المعيش. ويوسف عليه السلام وقصته علامات مستقرة في أذهاننا ولكنها في عالم الشعر والديوان ذات حضور لحظي وممتد وعميق طبقا لاستدعاء الموقف وحالة التلقي. وكذا الأمر في" نوح الجديد" وكأن نوح القديم قد ولى بزمنه ولم يعد له من مكان إلا حيث كان ومتى كان. فزمن قابيل وهابيل هو زمن البداية الأولى المؤسسة لما بعدها من أزمان. وزمن يوسف زمن الرؤية النافذة عبر الظاهر والعابر. وزمن نوح زمن التجدد والتغيير

والتعدد. كل هذه الأزمان مثلت الرؤية الكلية المستقرة في أعماق نصوص الديوان وأهلته ليتبوأ مكانة متقدمة بين دواوين الشعر المعاصر.

وإلىٰ جانب تداخل الزمن، تتداخل الأماكن في بغداد والموصل والقاهرة وتتقلص إلىٰ حد تقلص الزمن الذي هو زمن ذاتي للشاعر حين كتب عن الشعر ليتعرف عليه ويستحضره علىٰ غرار اكتشاف الذات في توحدها مع اللغة والخيال علىٰ نحو ما بدا في قصيدة " القصيدة" و" العاشقان"

وتعدد الأشكال الكتابية في ديوان الشاعر هو تعدد الذاتي مع الاجتماعي مع الزمني الخاص. فاستعادة فن" الواو" هو استدعاء الحضور الاجتماعي ولكن من منظور ذاتي لا يبتعد عن فن الرباعيات الذي يصور الموقف الذاتي التأملي غير البعيد عن الإطار الاجتماعي.

وهكذا تصل بنا هذه الرؤية إلىٰ آفاق الشعرية في الديوان التي نجدها متجلية بوضوح في النوع الشعري الذي كتبه الشاعر وهو ما أشرنا إليه وحددناه، كما تتجلىٰ في القصيد اللمحة وتتجلىٰ أيضا وبوضوح في القصيدة الكبرىٰ في الديوان " الأخبار" وهي قصيدة ذات وحدات متعددة تختلف عن غيرها من قصائد الديوان. وكما تتجلىٰ الشعرية في النوع الشعري، تتجلىٰ في أسماء القصائد وشعرية التسمية" ليلىٰ وإخوتها" و" رجل نهاوند وامرأة صبا" و " يونس اليومي" و" ياصاحبي السجن" وقالت زليخة" و" نوح الجديد" وتتجلىٰ أيضا في مكونات الصورة كما في قصيدة" رجل نهاوند وامرأة صبا" حيث يقول: عيناك مسند أحمد. سنن النسائي. وأخيرا نجدها في النص الموازي " الإهداء": " إلىٰ المرأة السورة التي نزلت من السماء بعد انقطاع الوحي ورحيل آخر الأنبياء."

في مديح سيدة الأقحوان

ولع بالجمال العابر

عزت الطيري، طير من أرض الشعر والجلال والخلود، أرض مصر في صعيدها الأصيل، مهبط التاريخ، وموئل الحضارة، سلسال النيل. شاعر تفرد بلغته بين شعراء كبار في زمن الشعر الذي علا فيه صوت ابن النيل أمل دنقل، وصوت الأبنودي، وسيد حجاب، ومجدي نجيب، ومن قبلهم فؤاد حداد، وصلاح جاهين. عرك ميدان الشعر منذ بداية السبعينيات، فنشر شعره في المجلات العربية المعروفة في مصر والعواصم العربية الأخرىٰ مثل: الهلال، وإبداع، والبيان، والدوحة، والحرس الوطني والكرمل، ولم يرحل إلىٰ العاصمة ولم يترك بلده الأول في نجع حمادي، وظل يجمع بين روافد دراسة علوم الزراعة، وعلوم الشعر والثقافة في مجاليها المتعددة. ونبهت مجموعاته الشعرية أسماع النقاد والكتاب. ومن هذه المجموعات أو الدواوين الشعرية:

- **تنويعات علىٰ مقام الدهشة.**
- دع لي سلوىٰ.
- الطريق السهل مقفل.
- عد لنا يا زمان القمر.
- فصول الحكايات.
- أحزان شاعر قروي.
- سرب العصافير يسأل عنك.
- فاطمة.
- افتحي الصيف لي.
- عبير الكمنجات.
- ثمار مانجو في حديقة غيري
- بائعة الحناء
- كأنك دكة بيتي

وهذا الديوان الذي بين أيدينا أحد الدواوين التي أصدرتها مجلة الرافد الإماراتية في إبريل ٢٠١٦. وهو من القطع الصغير المماثل لكتاب الجيب بحجمه الصغير وعدد صفحاته "٤٠٤" صفحات ولهذا يبدو شكله متضخما. والديوان يمثل مجموع الكتابة الشعرية التي أنجزها الشاعر علىٰ مدىٰ فترات زمنية.

ولو نظرنا إلىٰ أنطولوجيا الديوان، لوجدنا أن قصائده ليس لها من صلة بمفهوم القصيدة العربية المعروف، ولا صلة بشكل ما من الأشكال الشعرية. ونقصد بذلك أن النصوص الشعرية جاءت علىٰ غير نظام القصيدة العمودية وعلىٰ غير نظام القصيدة الشعرية كما عرفناها عند المجددين أمثال عبد الصبور والسياب وحجازي.

ولا نقصد أن نصوص هذا الديوان نصوص بلا أب أو صلات تربطها بأصول الشعر العربي، ولكني أريد القول صراحة إن الشاعر اختار أن يكتب نصا شعريا مخالفا خارجا عن أية قواعد سابقة أو أشكال معروفة. فالشعر لديه مثل الشعر عند نزار قباني، خبز الحياة اليومي يصور كل الخواطر والمشاهد والمفارقات وينصت للبسيط والعابر والهامشي. لغته هي لغة الحديث المعتاد كما يتداوله الناس مع الفارق الذي يصنع من اللغة المعتادة شعرا وهو القدرة علىٰ التصوير وصنع الدلالة وبناء الموقف. والشاعرمثل شاعرنا أبي العتاهية ابن القرن الثاني الهجري في سمة تجمع بينهما وهي قول أبي العتاهية " لو أردت أن أجعل كل كلامي شعرا لفعلت" وحينما سئل لم لاتنهج نهج الخليل قال" أنا أكبر من عروض الخليل". ويستطيع الطيري أن يجعل كل كلامه شعرا. فمن حيث القدرة علىٰ التقاط الشعر في العظيم والحقير، وفي الكبير والصغير، فإنه يستطيع أن يفعل ذلك، بل إنه حققه وأنجزه فيما قال من شعر. والشعر في حقيقته لغة كامنة في الأشياء والكائنات، فضلا عن الإنسان وعوالمه المتخمة بالمتناقضات والمفارقات التي هي جذوة الشعر. ولغة الشعر الطيرية هي لغة المفارقات المبنية علىٰ الدهشة. وهو بذلك أقرب لروح أبي تمام من حيث إيمانه بمبدأ المخالفة الدلالية. فأبوتمام يرىٰ:

والشعر فرج ليست خصيصته طول الليالي إلا لمفترعه

والقصيدة منه صورة من صور العالم المعيش:

الجد والهزل في توشيع لحمتها   والنبل والسخف والأشجان والطرب

فبنية القصيدة هي بنية العالم بما فيه من الجد والهزل، وبما فيه من النبل والسخف، وبما فيه من الأشجان والطرب. ولا تتبدئ هذه البنية إلا عبر رؤية غير تقليدية، ولغة غير معتادة قوامها صورة تجمع أطراف المتباعدات والمؤتلفات، وتستدعي ما يشاكلها من أشكال الإيقاع.

ولأن عزت الطيري، يصوغ لغة الشعر من لغة الحياة، ومن وهج الشعر كما يراه، جاءت نصوص هذا الديوان متفاوتة من حيث الطول والقصر. وقد بلغ هذا القصر الشديد حد السطر أو السطرين، ثم يتسع ويزداد ليصل إلىٰ النص ذي الطول المعتدل بالقياس إلىٰ نصوص الديوان، ثم النص الطويل. فنصوص الديوان بلغ عددها حوالي "١٣٨" نصا، منها "١٨" نصا تمثل قصائد تتسم بالطول النسبي وأطول هذه النصوص، النص أو القصيدة التي صارت علما علىٰ الديوان وهي قصيدة" في مدح سيدة الأقحوان" ٢٦١-٢٦٨:

من أعالي الفؤاد

ستجتاحني

فورة

من نعاس

فأغرق في الحلم

تأتين لي: كانبلاج النهار

كهمس المصابيح .... دافقة

وكضحكتك المريمية

إما يداهمها مرح

كما أنت ... يا أنت

يا كل (أنتات) قاموسنا(الطيري) الجديد

وقصيدة" زهرة رمان" وهي من أجمل قصائد الديوان إذا ضممنا إليها قصيدة "عطرك" التي سبقتها في ترتيب القصائد. هاتان القصيدتان تمثلان في تقديري وحدة" العطر" في الديوان. ففي قصيدة "عطرك" تأسيس لسيرة العطر الممتدة إلىٰ "زهرة الرمان". يقول في الأولىٰ:

عطرك

في مفرق شعرك

في مفرق صدرك

يبكي

ويغار

كطفل

من رقة فوحك

حين يسيل كأبخرة الوردة

من بين مسامك

من رائحة الموسيقىٰ

في خطوك.

تلحظ هنا العطر السائل من معادنه في مفرق الشعر، وفي مفرق الصدر، علىٰ اختلاف الإضافة في الثانية عن الأولىٰ. أعنىٰ مفرق الشعر وهي إضافة معتادة، ولكنها بالموازاة مع الصدر، أنتجت إضافة غير معتادة وهي" مفرق الصدر" وقد أدىٰ هذا التواتر غير المعتاد" يسيل كأبخرة الوردة" إلىٰ" رائحة الموسيقىٰ" التي أضافت إلىٰ العطر المنساب شجنا وفرحا وإيقاعا من الموسيقىٰ يضبط خطوات هذه المرأة المتوجة بالعطر.

وفي الثانية" زهرة رمان"

هي زهرة رمان

دون روائح

وهي الروائح كلها انتشرت

كطوفان بهي

دون أزهار تضوع.

في الأولىٰ سال العطر مثل أبخرة الوردة من المسام وقد حددته موسيقىٰ الرائحة التي جسدتها خطوة المرأة.فالرائحة هي المنطلق، وفي الثانية المرأة هي جوهر الرائحة في الجملة الإسمية التي تصدرها ضمير الغياب"هي" الدال علىٰ الحضور الطاغي وكأنه اسم إشارة قريب. وجوهرها مبعث المفارقة فهي من حيث الشكل"زهرة رمان"دون روائح، وهي من حيث الجوهر" الروائح كلها انتشرت" كما يغمر الطوفان المكان والفضاء ولم تنبعث هذه الروائح إلا منها وليس من مصدر خارجي"دون أزهار تضوع"وللمرأة أشكال متعددة في هذه القصيدة، تعد تجليات هذا الجوهر. من هذه الأشكال:

هي الربيع

صوصوة الحرارة

تحت قمصان الصبية

حينما انتبهت

لأنغام الأنوثة.

....

وهي القناديل المضيئة

في مداخل قريتي

حين اختفىٰ قمر المساء.

....

وهي المناديل النحيلة لوحت

عند الوداع

فضاع قلب متخم

بعذابه.

....

وهي النعاس العذب

داعب في الخلاء

قصيدة

ذهبت لتجمع ما تساقط من رطب.

واستسلمت

لحريره المغزول

من قز العنب.

....

هي البكاء المر

من فلاحة

عثرت فكسرت الجرار

محملات بالحليب

فهل ستبكي جرحها

أم ستبكي

ما انسكب.

....

هي سرب أحلام الطفولة

جرينا خلف العصافير الغبية

في حقول القمح طابت واستوت ذهبا شهيا،

وارتعاش قلوبنا الخضراء

من دمع السواقي.

....

هي الغيوم المثقلات بمائها

مرقت سريعا ثم غادرت القرىٰ
رشت وساوسها الجميلة
عند أهداب الجبال، فقال حقل ظاميء
أف لهاتيك البخيلة والغبية حين نرقبها
ولكن لايساورها الحنين لجذبنا.

....

وهي المنىٰ
وهي
ارتباكات الوجيعة
في مداخل عشقنا.

....

وهي انتشاءات الكمنجة
حين حن حنينها
لجوىٰ الحجاز.

....

هي المجاز، متاهة للاستعارة
واقتفاء خطىٰ العروض
هي التفاعيل المديدة
لم تصادف، في الخيال مؤرخا، ومدججا
بهوىٰ فعولن
فاعلات
فاعلن.

....

هي الزمن.

....

وهي الفحيح يفوح
من إبط الشجيرات الجديدة
في معاقرة الرياح وفي مكابدة المحن.

....

هي الوطن.

هـذه الأشـكال هـي: زهـرة الرمـان. الربيـع الغـض. القناديـل المضـيئة. المناديـل النحيلة. النعاس العذب. البكـاء المر. سـرب أحـلام الطفولـة. جرينـا خلـف العصـافير الغبيـة. الغيـوم المـثقلات بمائهـا. هـىٰ المنـىٰ. هـي ارتباكـات الوجيعـة. وانتشـاءات الكمنجـة. هـي المجـاز. متاهـة للاسـتعارة. هـي التفاعيـل المديـدة. هـي الفحيـح. هـي الوطن.

هذه الأشكال أو الصـور المسـتعارة ليسـت مـن معـين واحـد ولا تصـف موصـوفا واحدا. فهي حسية مرئية "**زهرة الرمان**" و"**القناديل المضيئة**" و"**المناديل النحيلة**" و "**الغيوم المثقلات بمائها**" و"**سرب أحلام الطفولة**" وهي مسموعة محكية "**انتشاءات الكمنجة**" و"**التفاعيل المديدة**" و"**الفحيح**" وهي المرئي المتعدد الأشكال والألـوان والأنغام "**الربيـع الغـض**" وهـي موصـولة بـالزمن المسـتعاد" **سـرب أحـلام الطفولـة**" وبـالزمن القـادم "**المنىٰ**" **وبـآلام الوقـت** "**ارتباكـات الوجيعـة**" وبالخيـال "**المجـاز والاستعارة**" وهي الوعاء الشامل لكل الصور والأشكال هي "**الوطن**" فمن تكون هذه المرأة التي يفوح منها العطر دون عطر وتتصف بكل هـذه الصـفات وتتلبسـها كـل هـذه الأشكال؟

يصعب في مجال التأويل التسليم بكون هذه الأشكال دالة علىٰ موصـوف واحـد. فوراء الوصف موصوف متخـف في الموصـوف المعلـن وهـو المـرأة. هـذا الموصـوف متصل النسب بالطبيعة، وبالزمن، وباللاوعي وبالخيال وبالوعي، كما نشعر بأنه مـراوغ محتال علينا لا يبين عن نفسه بسهولة. وهو في الوقت نفسـه متصـل بواقعـه الاجتمـاعي والطبيعي، وبالمبدع، وبالمتلقي.

فاتصاله بمصدره الاجتماعي والطبيعي منحه هذه الصور والأشكال التي تعددت وتجلت، واتصاله بمبدعه منحه الوجود باختيار لغته واختيار موسيقاها، واختيار زوايا النظر في رسم المشهد، وتكوين الموقف، وتكوين النص علىٰ النحو المرئي والمسموع.

هذا الاتصال بالمبدع هو الذي جعل الخيال يقف عند دال المرأة تحديدا واستدعاء كل المحاور الدلالية المرتبطة بها من جمال جسدي، وتوتر عاطفي، وحرص علىٰ جمال الشكل والزينة. وللمتلقي أن يقف عند حد الوصف الظاهري للجمال الأنثوي كما تفيض به لغة القصيدة. وله أن يمد بصره إلىٰ أبعد من ذلك.فقد انتهت الدلالات إلىٰ الوطن.فهل تكون المرأة مجمع كل هذه الأوصاف؟ ولماذا هذا التعدد الذي بدأ بالشكل الذي انسابت رائحته وانتشرت فعمت الفراغ والفضاء، وتسللت إلىٰ مناطق الحس والعاطفة والرغبة، ومر بالضوء" القناديل"، والحرارة" الصوصوة "وبالشجن والفراق" المناديل النحيلة" وبالزمن في ماضيه وحاضره ومستقبله، وبلذة السماع، واختراق الخيال لعوالم الحس الضيقة، ثم ينتهي هذا التسلسل الوصفي في الصورة الكاملة إلىٰ الوطن؟

أعتقد أن التسلسل الوصفي لم يكن دالا علىٰ المرأة مع أنها الدال الأبرز والأوضح، فهي مبعث الجمال الذي يضم في جوانحه كل جميل من الروائح والأشكال والمعاني في اللقاء والوداع وسهر الليل والأحلام، وولوج عوالم الخيال.فالوطن صورة أشمل من صورة المرأة. والعلاقة بينهما هي العلاقة الوجودية منذ الأزل. فالمرأة سر الوجود، ومبعث كل الجمال والألم ومصادر الشجن والنغم، والوطن اتساع المكان والأزمان، وتعاقب سيرة الإنسان بما فيها من جمال وشجن، وبما فيها من قوة ووهن.وهو مسرح الرجل والمرأة بما فيه من سلام وصراع.

لذلك لم يكن تعدد الأوصاف هنا مجرد منظومة متعاقبة من التشبيهات تدل علىٰ عمق الإدراك، وعقد الصلات بين عناصرها، ولكنها مكونات الصورة الجمالية التي لاتسمح للمتلقي بانتقاء عنصر دون عنصر، أو تقديم عنصر علىٰ آخر.فهي الفضاء

المتسع من الأشكال والدلالات وما يوحيان به من التأويل والإشارة إلىٰ الأشياء والكائنات والمعاني والرموز التي جسدت صورة الوطن، كما جسدت صورة المرأة علىٰ نحو غير محدود.

هذه الوحدة النصية من نصوص الديوان، "وحدة العطر" هي إحدىٰ وحداته وأطولها وأكثرها تلبسا برؤية ممزوجة بالتراب وبالإخفاق والتوتر والنجاح والعبور فوق المفرد الواحد إلىٰ الكلي المتعدد أعني الوطن

أما بقية نصوص الديوان فتقع بين حدود السطر والسطرين والصفحة والصفحتين. والغالب علىٰ هذه النصوص هو النصوص المتوسطة الطول.

وتوزيع القصائد علىٰ صفحات الديوان توزيع تتابعي لغلبة الموقف الغنائي الذاتي. فما أن تنتهي من قصيدة أو نص، تلتقي بالنص التالي علىٰ الهيئة نفسها والتوزيع البصري للسطور والكلمات. وزمن الديوان هو زمن الكتابة واللحظة التي تقيدها لغة الشاعر. فحضور التراث بشخصياته ورموزه نادر والالتجاء إلىٰ عقد التواصل بين الأزمان التاريخية ليس له حضور ملموس. وينبني علىٰ هذا أن نصوص الديوان تقع في إطار جغرافي محدود هو جغرافيا حياة الشاعر ومشاهداته وتنقلاته.

ورؤية الوجود في الديوان مدارها المرأة. فالوجود بدايته المرأة، ومنتهاه المرأة. فهي البداية التي تتفتح عندها كل الكائنات بمعنىٰ أن المرأة ليست مجرد كيان مادي ولكنها ممثلة لفكرة الأنوثة في الكون التي تتجلىٰ في كل شيء. فهي صورة الجمال ومبعث الفرح، وروح الوجود. والمرأة التي هي محور رؤية الوجود في هذا الديوان تمثل فكرة التطور والتجلي منذ ما قبل الطفولة حتىٰ اكتمال الأنوثة. والعلاقة القائمة بين الرجل والمرأة كما يراها الشاعر ليست علاقة تقليدية ممثلة في الإقبال والصد والشكوىٰ والهجران، أو حتىٰ تصويرها في صورة نمطية مثالية مفارقة للواقع الاجتماعي والتاريخي. إنها علاقة اللعب والدهشة والفرح والتساؤل والاكتشاف ممثلة في المرأة الزوجة والزميلة والطالبة والعاملة التي تسكن الحضر كما تسكن الريف وهي الطفلة والصبية.

وجمال المرأة كما قدمه هذا الديوان يمثل زاوية جديدة من زوايا النظر للمرأة عبر التاريخ المعروف. فقد ظلت المرأة جمالا مطلوبا يسعىٰ إليه الرجل، ثم قلب عمر بن ربيعة هذه الصورة، فبحث عن الجمال الأنثوي أينما وجده ولكنه جعل ذات الشاعر حاضرة وموازية لجمال المرأة التي تسعىٰ إليه وتخطب وده، وجاء نزار ليصور المرأة من جهتين: المرأة أسيرة استبداد الرجل، والمرأة بوصف جمالها موضوعا للمتعة. أما عزت الطيري فيرىٰ أن المرأة موضوع حياتي حاضر في كل ما نراه أو نعيشه. وحضور النقد السياسي والاجتماعي حضور قليل لم نجده إلا في قصيدة " عصر الدببة" وهي قصيدة طويلة٢٤٧-٢٥٣. الدببة دال محوري في الصورة، وفي بنية الدلالة العامة في القصيدة. تجلىٰ ذلك في العنوان" عصر الدببة" بما يوحي به من شمول، وفي متن القصيدة. وفي هذا المتن نجد المطلع:

الدببة رقصت

رقصات الغابة

الدببة هزت

واهتزت، سكرت.... مزت.

غزت حقن الأنسولين

واستمر توغل المطلع حتىٰ تبلور فعل الدببة:

خدشت بمخالبها أحلام ربابة

فبكىٰ الأرغول

وطار الناي إلىٰ ظل سحابة

الدببة غنت...فتعكر ماء النيل.

وأعمدة الشعرية في الديوان أعمدة قوية. فالديوان مع أنه يدور في فلك القصيدة الغنائية، يتوسل شعريا بما نسميه القصيدة البارقة أو اللمحة مثل" مرور" و" تعريف

القبلة" و" كورتيزون" وهي قصيدة علىٰ الرغم من قصرها الواضح، فإنها ذات قوة إيحاء كبرىٰ لا تتوفر لقصيدة عصماء.

القبلة

لقيا الجائع

بالعنقود

ولقيا جدوله الظامي

بالنهر العسلي

ومع قصيدة البارقة أو اللمحة، نجد قصيدة الصورة وهي قصيدة ذات انتشار في الديوان ومنها "سوق الفؤاد" و" سيدة". فمن هذه القصيدة نكتفي بوجه من وجوه هذه" السيدة":

تدوس

علىٰ أعتاب السندس

فيذوب السندس

ويسوس قرنفلها

أسراب فراش

يتأمل ويميل إذا مالت ميلا.

وقصيدة السرد هي القصيدة التي تمثل سمة واضحة للديوان. فالديوان تقريبا عبارة عن مشاهد سردية مصورة من الشارع والجامعة والسوق ومظاهر الطبيعة بحيث نستطيع القول إن كثيرا من قصائده توسلت بتقنية المشهد السينمائي، هذا بالإضافة إلىٰ شعرية المفارقة كما في " وردتان" وهي إحدىٰ القصائد الطوال. فالديوان بكل مكوناته الدلالية واللغوية والإيقاعية جدير بالالتفات إليه.

واحد بأسره

من القصيدة إلى النص

لم أقرأ للشاعر حسن شهاب الدين من قبل، ولم يكن في دائرة اهتماماتي النقدية بالشعر العربي قديمه وحديثه ومعاصره، ولكني حين قرأت ما تيسر لي من إنتاجه الشعري، وهو ديوان" واحد بأسره" حرصت على البحث عن الشاعر وعن حضوره في المشهد الشعري والنقدي، ولم أفز بالكثير في هذا المضمار. ومع قلة ما فزت به، فقد وسع مساحة النور عما قبل حول الشاعر وشعره. واللافت لي أني لم أحصل على مقالات نقدية، أو أبحاث كبرى عن لغة الشاعر وتفردها وعن الصورة الكلية التي يتقنها، وعن القدرة السردية الشعرية التي يمتلكها، وعن مغامراته في البحث عن شكل أو أشكال شعرية مغايرة لما تلوكه الألسنة، وتحفظه الذاكرة، وعن جديته واحترامه للشعر.

لذلك آثرت أن أقدم الشاعر بالقدر المتاح لي مما علمته عنه، قبل أن أتوفر على قراءة ديوانه" واحد بأسره" فالشاعر من أبناء القاهرة العريقة استقبل نور الحياة بها عام ١٩٧٢م ولا أعلم ماذا درس واكتسب من العلم في مدارجه المعروفة ولكن دواوينه تقول إنه أردف موهبته بزاد معرفي واسع من تراث الشعر، ومن تراث الثقافة الإنسانية عبر أشكالها العديدة عندنا وعند غيرنا من أبناء الأمم الأخرى في القديم والجديد. وتستطيع أن نؤكد ذلك من غزارة مجموعاته الشعرية وكتاباته في الصحف والمجلات. فله من المجموعات أو الدواوين الشعرية:

شرفة للغيم المتعب: الهيئة العامة لقصور الثقافة ١٩٩٨ أربع طبعات

متوج باسمي: الهيئة العامة لقصور الثقافة ٢٠٠٨

أعلى بناية الخليل بن أحمد: أكاديمية الشعر أبوظبي ٢٠١٢

ديوان خيمة لمجنون الصحراء: الهيئة العامة لقصور الثقافة ٢٠١٤

أثري في المرآة (مختارات شعرية) عن الحركة الثقافية في لبنان ٢٠١٥.

جغرافيا الكلام الهيئة المصرية العامة للكتاب ٢٠١٥.

واحد بأسره نادي تبوك الأدبي ٢٠١٦ السعودية

متهم بخداع العالم ٢٠١٧ نادي الباحة الأدبي/ السعودية

تحت الطبع:

طفل يركض في الأساطير.

الجثة الصغيرة.

وعن آخر إصداراته" متهم بخداع العالم" يقول: الديوان مغامرة إبداعية أحسب أنها تضيف إلىٰ رصيدي الشعري. فهو بمثابة تتويج لمرحلة استثنائية في حياتي الإبداعية حيث الخروج من إطار القصيدة إلىٰ فضاء النص. وقد كانت لي عدة تجارب مسبقة حول القفز علىٰ الأشكال في دواويني الصادرة من قبل، إلا أن هذا الديوان كان أكثر إيغالا في خيانتي للشكل وفاء للشعر، لذلك لم أعتمد طريقة ثابتة في كتابة نص من النصوص بل كانت النصوص هي التي تختار شكلها الإبداعي. وكثيرا ما تجاورت الأشكال الشعرية المعروفة من البيت الشعري إلىٰ جانب التفعيلي والنثري في نص واحد وامتزجت في نصوص أخرىٰ بمعنىٰ أن كل نص كان مغامرة أخوضها مع الورقة والقلم. ولذلك أشعر أنني قمت بنقلة إبداعية تطور معها نصي بشكل لم أعهده من قبل. ولذا فإن كان يعتبر كما قلت تتويجا لرحلتي مع الشعر في هذه الفترة إلا أنه بلاشك يدخلني في متاهة إبداعية جديدة لا أدري أين منتهاها ويحملني كثيرا من المسؤولية تجاه شعري وتجاه القارئ الذي وثق في قلمي وسار معي رحلة دواويني وكان دوما ينتظر جديدي".

في هذا البيان النقدي، يعلن الشاعر عن قلقه إزاء أمرين مهمين من أمور الشعر أولهما: المغامرة الإبداعية، والثاني: الشكل الشعري. ولم يكن هذا القلق وليد صدور ديوانه " متهم بخداع العالم" ولكنه كان هاجسا يسكن الشاعر علىٰ الأقل فيما عرفته له

من قبل وهو الديوان الذي أتحدث عنه. فالشاعر حريص علىٰ الانتقال من محدودية القصيدة إلىٰ اتساع النص ومن رتابة الشكل الشعري إلىٰ تداخل الأشكال وتجاورها وتجاوزها. فالشكل الشعري ارتبط في الوعي النقدي والشعري – في مصر –بقدرة الشاعر علىٰ اختراق الموروث من العروض الخليلي، واللعب علىٰ توزيع وحدات تفعيلية صغرىٰ علىٰ بياض الورق، ولم يرتبط هذا عند فريق من نقاد الشعر بما نعرفه عن رؤية الشاعر ومدىٰ بكارتها وجديتها، فهي – الرؤية–وحدها التي تختار شكلها بما يتضمنه هذا الشكل من أساليب الكتابة، وأساليب لغة الشعر، وعناقيد الصور، وتشكيلات الإيقاع، ومنه الوزن.

وصار الشكل مغامرة في الهواء أو الفضاء الأبيض مرهونا بتوزيع الكلمات والجمل هنا وهناك دون هدف خفي أو معلن. هذا فضلا عن السياق الحضاري الذي استوجب تبرير الخروج علىٰ الشكل الشعري الموروث. وظل الشكل الشعري موضوع المغامرة الأثير لدىٰ كل شاعر من الشعراء ذوي الرؤية والثقافة الواسعة التي تستوعب المتغيرات الاجتماعية الداخلية، والتغيرات الثقافية والاجتماعية الخارجية ومدىٰ الجدل القائم بينهما. لذا لم يكن سعي حسن شهاب الدين إلىٰ خوض المغامرة رهينا لرغبة عابرة ولكنه رهين لجدل دائم بين الذاتي والموضوعي، والمحلي والعالمي.

وتحولات الشكل عند هذا الشاعر من القصيدة إلىٰ النص تثير سؤالا مهما هو وما الغاية؟ أعتقد أن انحسار الشكل في القصيدة، يعني أن كل محاولات تجديد هذا الشكل وتطويره تنحصر في دائرة القصيدة التي تغير شكلها الموروث وهو الشكل الرأسي إلىٰ شكل أفقي منظم، أو شكل رباعي مأخوذ من شكل البيت في الموشح وهو شكل منضبط بحدود التفعيلة وتكرار مركز الإيقاع في تفعيلة محددة. أولا شكل ذا حدود أسموه " قصيدة النثر" وهي قصيدة في نماذجها الممتازة تحمل شكلها حين ولادتها، ولا يستطيع الشاعر التنبؤ به قبل الفراغ من الكتابة.

والتحول من شكل القصيدة إلىٰ النص تحول أوسع وأشمل من مجرد التحول داخل شكل القصيدة. فالقصيدة مهما تكن، هي تعبير عن موقف غنائي ذاتي فردي، أو تعبير عن توجهات درامية تتعدد فيها أصوات يكون الشاعر محركها ومحدد رؤيتها، ويصعب الخروج بهذه القصيدة إلىٰ الدراما المكتوبة شعرا. أما النص باتساعه وشموله، يستوعب العارض والعابر والوعي واللاوعي، كما يستوعب الكتابة للمسرح. والنص لا شكل له ولا طول ولا حد أدنىٰ ولا حد أقصىٰ، ولا يتعارض مع نصوص أخرىٰ تحل فيه قد تكون نصوصا شعرية، أو فكرية، أو تاريخية. ولعلي أكون قد استبصرت هذا الفهم في قراءتي لديوانه" واحد بأسره"

واحد بأسره

إني أخاف الشعر

كل قصيدة

موت جديد

لا قيامة بعده

أحيا ولا أحيا

وفوق وريقتي

ضدان

صدر هذا الديوان عن نادي تبوك الأدبي بالمملكة العربية السعودية في طبعته الأولىٰ العام ٢٠١٦ ذات الحجم المتوسط. وهو من الدواوين المشكلة لأن الشاعر يتوسل برؤية حداثية للكون والقيم والإنسان، يتخللها حنين إلىٰ المرجعيات والرموز الدينية الكبرىٰ. ولأنه حريص علىٰ لغة مفرداتها من معين المعجم الشعري التراثي، وعلىٰ توظيف مفردات الثقافة ورموزها توظيفا خاصا برؤية حداثية تهتم بالعابر والبسيط والمألوف كما تهتم بالنقيض وهدم المرجعيات. وجاءت بنيته الشكلية علىٰ هيئة فصول أو عناوين مستقلة ليس لها علاقة مباشرة بما تضمه من نصوص لها

أسماؤها الدالة عليها أيضا. ويجوز للقاريء من جهة التأويل أن يرىٰ العنوان الكبير اسما لقصيدة كبرىٰ تضم عدة بنيات صغرىٰ تمثل محتوىٰ الفصل الشعري. ولكن عليه إن سلك هذا المسلك أن يبحث عن العلاقة بين العنوان الرئيس والعناوين الفرعية.

فبنية الديوان بنية متناسبة من حيث الشكل والحجم فهي أربعة فصول أو قصائد. كل قصيدة تضم تحت لوائها عددا من النصوص. والفصل الخامس هو أقل هذه الفصول لاحتوائه نصين فقط. وسبق هذه الفصول نص قصير جدا ليس له عنوان ولا يحمل أية إشارة إلىٰ رمز أو شخصية ولا تستطيع أن تعده إهداء وهو نص شعري ليس مقتبسا ولا منسوبا لأحد غير الشاعر:

أنا ذلك الدرويش

أنزع خلوتي عني

وفلسفتي التي أتقمط

حطمت كأس الغيب

ليس سوىٰ أنا ...

وهو نص تصديري مختلف. فالنصوص التصديرية تكون في الغالب مقتبسة، أو موجهة لدلالة ما. وإذا أمعنت النظر فيه، وجدت ضمير المتكلم حاضرا بقوة متحدثا عن العلاقة بينه وبين الكلمات التي أتىٰ ليهدم قدسيتها. ومتجليا في شخصية الدرويش الذي هجر خلوته واقتحم عالم الأشياء مفضلا التجربة الحسية علىٰ التجربة الباطنية.

ويعقب هذا النص اللافت عنوان في ورقة خاصة اسمه " قصائد" وكأنه باب انفتح علىٰ عالم من الدهشة والغرابة، فنجد " **ببغاء تثرثر دما**" عنوانا كبيرا علما علىٰ مجموعة من العناوين الدالة علىٰ عدة كائنات غريبة أخرىٰ هي " **أرارات. في الباص. العابرون إلىٰ الموت. سيرة الأرض. نيرون. وجودية**" ونجد العنوان الثاني " **ما أكثري وحدي**" علىٰ غرابته ومفارقته يضم " **خوف. حفيد السماء. عزلة الرائي. صوتي مخيم لاجئين. الصعلوك يوم مولده. جبل نازف. لا ظل يشبهني**" والعنوان الثالث " **أحدق في**

صوت الكمان" يضم" **كيف. سيمفونية ناقصة. مرادفات. شباك مسن. فتاة الفندق. امرأة أخرىٰ. إنها الخامسة الآن."** بعده يأتي عنوان" **رسائل شتىٰ"** وتحته " **أبناء عبقر. حماقاتي البريئة. مقهىٰ بوذا. كيمياء الكراسي. ساحر الأزقة. فراشات رقية. كائنات يسر الدين الصاخبة. يوم قاهري: صباحا. عصرا. ليلا"** وفي الأخير" **شرفة في مقام الخليل"** وتحته عنوانان فقط هما:" **ها هم علىٰ أثري. سيد الوقت"**

فالقصائد الخمسة هي عبارة عن عناوين تتضمن عددا متفاوتا من النصوص. فالقصيدة الأولىٰ تضم ستة نصوص، والثانية تضم سبعة، والثالثة تضم سبعة، والرابعة تضم ثمانية، والأخيرة تضم نصين. ولكن قبول هذه العناوين علىٰ أنها قصائد يعد أمرا صعبا مع أن الديوان آثر استخدام "القصائد". وصعوبة الأمر مردها أن العلاقة بين العنوان وما يضمه ليست متحققة إلا علىٰ سبيل التكلف والتأويل وأن تحت كل عنوان نصوصا لكل واحد منها وجوده المستقل عن غيره من حيث البداية والنهاية والرؤية، بل إن نصا من هذه النصوص انطوىٰ علىٰ خمس وحدات إحداها صارت عنوانا رئيسا للفصل. هذا النص هو" **العابرون إلىٰ الموت"** ومن وحداته وحدة" **ببغاء تثرثر دما"** التي صارت عنوانا للفصل. والأمر نفسه نجده في نص" نيرون" وهو مكون من أربع وحدات.

وكما أن فصول الديوان من حيث العنونة والتبويب تمثل سمة دلالية، فإن اختلاط الأشكال وتداخلها أيضا يمثل ملمحا مهما، فالشكل السائد في الديوان هو شكل قصيدة التفعيلة التي تتوزع توزيعا حرا لا يضبطه إلا الدلالة العامة وسياق الموقف بحيث يطول السطر الشعري ويقصر، ولكن هذا الشكل يتداخل معه في القصيدة الواحدة شعر النثر والشعر العمودي كما في قصيدة " سيد الوقت" وهي مكونة من خمس وحدات (مقام البسملة. مشكاة فيها مصباح. كوكب دري. شجرة مباركة. نور السماوات والأرض" فمن مقام البسملة:

سلام علىٰ الماء

سدة عرش الإله

سلام علىٰ شجر من دخان

يفتق رتق السماء.

يتجاور مع هذا الشكل، الشكل العمودي:

عباءته بالضحىٰ مثقلة

سماء..علىٰ كتف مرسلة

وبنية الديوان علىٰ هذا النحو تلتئم مع الرؤية الكلية. فالبداية النصية بنص يكتبه الشاعر سابق علىٰ فصول الديوان، إعلان صريح للقاريء عن التوجه الفكري والنفسي وهو توجه نقدي تأويلي، وهذا ما تحقق في كل فصول الديوان أو ما سماه الشاعر" قصائد" فمن بين هذه القصائد، قصيدة اسمها "علىٰ المفترق" تسبق فصوله وتقع وحيدة لتعلن للقاريء قبل الولوج إلىٰ الفصول أن " عمرنا في الأرض حكمة كاذبة". هذا النغم الأساسي هو الذي بنيت عليه كل الأنغام في الفصول أو القصائد التالية. ففي الفصل الأول البحث عن طوفان جديد وسفينة للخلاص. وفي الباص صور للنقد الاجتماعي والسياسي. وفي الفصل الرابع" رسائل" لأبناء عبقر وللحماقات البريئة ولساحر الأزقة. وفي الأخير عودة إلىٰ مرفأ الأمان والسكون النفسي" شرفة في مقام الخليل" ومحاور الرؤية في الديوان تمزج بين الرؤية الصوفية المعتمدة علىٰ حدس باطني والرؤية الحسية رهينة الجزئيات والتفاصيل الشعرية التي يتقن الشاعر رصفها وتشكيلها من حيث الصورة والإيقاع والدلالة والمعجم. ونجد ذلك متجليا في الفصل المعنون ب"رسائل شتىٰ" وفي " شرفة في مقام الخليل"

وقد اعتمدت هذه الرؤية والتشكيل علىٰ قصيدة المشهد الشعري المتضمنة صورا سردية كثيرة قائمة علىٰ سرد مشاهدات عابرة في الباص وفي الحياة المعيشة مثل" ببغاء تثرثر دما" ففي هذا الفصل من الديوان تجد السرد الشعري حاضرا في وحداته كلها. وقد توسلت باستدعاء التاريخ والرموز مثل الصعاليك ومحاولة قراءة المشهد السياسي والاجتماعي في ضوء مفهوم الصعلكة.

ولم تكن بنية القصيدة بنية بسيطة ولا أحادية الرؤية لذلك تعددت الأصوات كما تعددت الرؤىٰ. ولا يغيب عن مشهد الشعرية هنا دور العنونة بكل وظائفها الدلالية والتوجيهية وهذه سمة واضحة في الديوان." ما أكثري وحدي" و" أحدق في صوت الكمان" و" لا ظل يشبهني" و" شباك مسن" والعناوين لها صلة قوية ببنية كل وحدة شعرية بحيث تمثل مفتتحا نصيا يشير إلىٰ متن النص، كما يحيل القارئ إلىٰ سيل من تداعيات المعاني والدلالات. والمعجم الشعري لهذه العنونة متعدد الروافد. فمن روافده، الرافد الديني، والرافد الفكري والفلسفي، وأبرز هذه الروافد رافد التناص القرآني المتعدد الأوجه ومنه" هاهم علىٰ أثري" و" مشكاة فيها مصباح" و" كوكب دري" و" شجرة مباركة". وقد ائتلفت الرؤية والتشكيل مع شعرية الإيقاع الذي اندمج مع تحولات المشهد السردي أو الوصفي. فنجد التفعيلة الحرة مسيطرة في فقرة داخل مشهد، ثم يحول الإيقاع إلىٰ الإيقاع التكراري كما يحدده الشكل العروضي المعروف.

والديوان ديوان جدير بالقراءة المتأنية وباحتلاله مكانة هو أهل لها بين دواوين الشعر العربي المعاصر وبين أقرانه من الأصوات الشعرية المتميزة الفريدة.

جدد خلاياك

تداخل الشكل الشعري

صدر هذا الديوان عن دائرة الثقافة والإعلام بالشارقة ٢٠١٦. وهو من الحجم المتوسط. والشاعر ناصر لوحيشي شاعر جزائري من ولاية قسنطينة. ولد العام ١٩٦٤م ودرس اللغة العربية وآدابها في الجامعة وظل يعمل مدرسا للغة العربية في التعليم الثانوي العام طيلة عشر سنوات حتىٰ انتقل للعمل في جامعة الأمير عبدالقادر الإسلامية بعد أن نال درجة الماجستير. وهو شغوف بتدريس مقرري النحو والصرف، والعروض وحفي بالخليل بن أحمد الفراهيدي العبقرية العربية في الرياضيات والإيقاع.

وللشاعر عدة دواوين من الشعر، بعد أن نشر كثيرا منها في الصحف والمجلات الجزائرية والعربية مثل: الشعب والعربي والمنهل، ومن هذه الدواوين:

- لحظة وشعاع١٩٩٨
- فجر الندىٰ
- مدار قوسين
- رجاء: مجموعة شعرية للأطفال.

ومن كتبه المنشورة:

- الرمز الديني في الشعر الفلسطيني
- مختارات من شعر المتنبي
- مختارات من شعر أبي العتاهية

ويجمع الشاعر بين الثقافتين العربية والفرنسية، وهو أميل إلىٰ ثقافته الأم وإلىٰ تراثها العريض. نلمح ذلك من اختياراته الشعرية، ومن تضلعه في تخصصه العربي الخالص في النحو الصرف والعروض، ومن إعجابه الواضح بشخصية الخليل بن أحمد وهي شخصية حفية بالتقدير، ومن انحيازه الكبير إلىٰ الشكل الشعري سواء أكان

عروضيا أم تفعيليا. فعندما سئل عن قصيدة النثر وعما يمكن أن يكون رد الخليل لو كان يعيش بيننا، استدعىٰ رد محمود درويش: " أحب إبداعاتهم وأكره تنظيراتهم، وما تقوله قصيدة النثر أقوله بقصيدة تفعيلية موزونة" وضمائر الغياب في هذا الرد تعود علىٰ الحداثيين الذين يكتبون هذه القصيدة، ورد درويش يركز علىٰ مسألة الشعر لا مسألة الشكل بالضرورة. فهو يقدر الشعر حين يتحقق في قصائد الحداثيين مع أنه لا يحبذ هذا الشكل الذي يعده ناصر لوحيشي لا شعر، ويحبذ قصيدة التفعيلة الموزونة. وقد جمع ناصر في شعره بين الشكلين العروضي والتفعيلي في أكثر من قصيدة علىٰ امتداد ديوانه " جدد خلاياك".

ويفرق ناصر بين الحداثة المادية، والحداثة في الفكر والأدب والفن، حين سئل عن رأيه، فقال ينبغي الفصل بين المجالين، وأما عن رأيه في الحداثة في الأدب فقد استدعىٰ رأيٰ رولان بارت القائل:" تبدأ الحداثة في الأدب بالبحث عن أدب مستحيل" وفسره بقوله: "لا شك أن الأدب شكل من أشكال التواصل والخطاب والإبلاغ. وهو شكل ينماز عن غيره. والأديب، بل الشاعر يبحث عن مواطن الإضافة والتجدد. والشاعر الحق هو الذي يقول داخله، يقول واقعه، يرسم جزئيات الباطن النفسي، ولا يكون تبعا أو صدىٰ لغيره. نعم هو الذي يبحث عن المستحيل الممكن، أو الممكن المستحيل، وهو الممكن الجميل:

وإني وإن كنت الأخير زمانه   لآت بما لم تستطعه الأوائل

وأظن أن فكرة بارت تخدم الأدب والشعر وتجعل الأديب في رحلة بحث عن النص الفذ، والخطاب الباهر المتجدد." وفي هذا التفسير، نجد ناصر لوحيشي يقف عند مسألتين مهمتين: الأولىٰ: أن الشعر شكل من أشكال التواصل، والثانية متىٰ يتحقق الشعر؟ والصلة بين المسألتين صلة واضحة. فالشعر يحقق غاية التواصل بأدواته المعهودة التي تميز لغته عن غيرها من لغات أشكال الخطاب التواصلي الأخرىٰ، كالمقالة الصحفية، أو العلمية، أو السياسية، أو الفلسفية، ويظل مختلفا عن هذه الأشكال مع أنه يتوسل باللغة نفسها. وتزداد مساحة الفرق

ويضم الديوان (٣٧) سبعا وثلاثين قصيدة متفاوتة من حيث الطول والقصر ومن حيث الشكل. وبداية الديوان خالية مما اعتاده الشعراء المعاصرون من النصوص الموازية مثل الإهداء، أو النصوص المقتبسة من رموز ثقافية شعرية أو فكرية أو دينية أو تاريخية أو غيرها، أو من الأشكال المرسومة للدلالة علىٰ شيء ما. واكتفىٰ الشاعر بقصائده وما أراده لها

وقد بدأ الديوان مباشرة –بعد صفحة الغلاف– بقصيدتين متجاورتين هما "سامقات القوافي" ٥-١٢ و" تلويحة ووشاح" ١٣- ١٩. وهما عن رؤية الشاعر للقصيدة ومعاناته في طلبها، ثم أتبعهما بقصيدة " ترانيم الأكمام" وهي من طراز خطاب الحكمة والتحريض علىٰ استقامة السلوك. وتتابعت بقية القصائد علىٰ نهج أراده الشاعر وهو توزيعها ما بين القصيدة العمودية وقصيدة التفعيلة. فقصيدة التفعيلة في مفتتح الديوان، تلتها قصيدة من الشعر العمودي.

والتفاوت بين القصائد من حيث الطول والقصر، ومن حيث الشكل تفاوت ملحوظ. فالقصائد الطويلة في الديوان كثيرة. ومنها" سامقات القوافي" و "دموع الفجر مغتسل" و" هم الحنين" و" لكأني أنا العارف" و" حنانيك يا أماه" و"براءة وسنابل" و" المكوث بدائرة الحزن" و" كثبة" و" حسبي هذا الحفيف" و" لحظة وشعاع" و" دنا المساء" و " تذوبين أماه" و " يكاد يأفل". وبجوار هذه القصائد المفرطة في الطول، قصائد أخرىٰ مفرطة في القصر مثل" أهفو ويهفو دمي" و" السحاب يحث الخطىٰ" و " فجر الندىٰ" و" لعبة الحروف". أما التفاوت من حيث الشكل، فقد تضمن الديوان قصائد عمودية خالصة بلغ عددها "١٢" قصيدة. منها " بوح العشيات" و" مشارفة المستحيل" و" مقالة الغروب" و" سقاك غيث الترحم" و" جدد خلاياك" و" اختلاف إلىٰ اللاءات". وتضمن قصائد من شعر التفعيلة بلغ عددها "١٣" قصيدة. ومنها " بين حلمي ورؤياي" و" صمت وسمت" و" الصوت الأخضر" و" بع ظلك" و" لعبة الحروف"

وكما تضمن الديوان قصائد من الشكل العمودي، ومن شعر التفعيلة، تضمن قصائد مزجت بينهما. فقد وردت القصيدة من هذا الشكل المزجي وبدأت بأبيات من الشعر العمودي، ثم العدول عنه إلىٰ شعر التفعيلة ومنه قصيدة " نغمة في ورق". ونجد قصائد تبدأ بشعر التفعيلة وتعدل عنه إلىٰ الشعر العمودي مثل "هم الحنين" و" سامقات القوافي". ومن الملحوظ أيضا أن عدد قصائد الشكلين العمودي والتفعيلة متساو تقريبا والباقي من مجموع هذين الشكلين هو القصائد التي مزجت بين الشكلين وعددها ١٢ قصيدة.

ولعل اقتناع الشاعر بمقولة درويش عن رأيه في قصيدة النثر" ما تقوله قصيدة النثر، أقوله بقصيدة تفعيلة موزونة" يصلح تفسيرا لجمع الشاعر بين التفعيلة والوزن العروضي في قصيدة واحدة. فقد مارس هذا الجمع في عدد غير قليل من قصائد الديوان التي بلغت كما قلنا سبعا وثلاثين قصيدة. فالقصيدة الأولىٰ في الديوان وهي "سامقات القوافي" بدأت بمقطع من شعر التفعيلة هو:

مسودة النص

يا نشوة راجفة

يدي رسمت نقطة وسؤالا

وفاصلة راعفة

مسودة النص أخفيتها

رجعتني إليها علامات عجب!!!

وشطب وخطب

وشوق إلىٰ لحظة سالفة.

وهو مقطع قصير نسبيا، تلته ستة مقاطع من الشعر الموزون علىٰ بحر من بحور الخليل هو الخفيف المزدوج التفعيلة: فاعلاتن مستفعلن وقد استخدم الشاعر هاتين التفعيلتين في هذا المقطع الافتتاحي الممثل لشكل شعري مختلف عن الشعر

العمودي، ولكن الجمع بينهما في قصيدة واحدة تكرر في عدة قصائد بما يفيد أن الشاعر استقر في وجدانه أن الشعر في جانب من جانبيه إيقاع منتظم وأن ما عداه ليس بشعر. فالاعتماد علىٰ التفعيلة يتفق مع قناعته الراسخة بأن الشعر لا يفارق الوزن وأن هذا الوزن وزن تكراري منتظم علىٰ العكس مما تتبعه قصيدة النثر التي لا ترىٰ ضرورة لاتباع وزن معين علىٰ نحو منتظم.

وكرر الشاعر هذا الازدواج بين التفعيلة والبحر في قصيدة أخرىٰ هي " هم الحنين" التي بدأها بمقطعين من مقاطع شعر التفعيلة أعقبهما بأربعة مقاطع من الشعرالعروضي. واللافت في صنيع الشاعر أنه في هاتين القصيدتين اللتين جمع فيهما بين التفعيلة والبحر العروضي، كانت مقاطع الشعر العروضي متساوية من حيث عدد الأبيات. فكل مقطع أربعة أبيات. ما عدا المقطع الأخير من قصيدة " سامقات القوافي" فقد جاء مكونا من بيتين، والمقطع الأخير من قصيدة " هم الحنين" جاء مكونا من خمسة أبيات. وإن كان لهذا من مغزىٰ، فلعله الحرص علىٰ التكرار الشكلي الموازي للتكرار العروضي من ناحية ولتكرار التفعيلة علىٰ نحو منتظم من جهة أخرىٰ. ومع أن النسج الشعري علىٰ منوال التفعيلة حرر الشاعر من غنائية الصوت الواحد مما أتاح لشعراء كبار مثل صلاح عبدالصبورأن يكتبوا المسرح الشعري وأن ينشئوا شخصيات مستقلة، متقابلة ومتعارضة بما ينمي الحدث الدرامي، فإن الشاعر ناصر لوحيشي وظف التفعيلة كما وظف البحر العروضي في التعبير عن موقفه الغنائي المتضمن التركيز علىٰ الذات وانعكاساتها علىٰ الأشياء والكائنات والأشخاص.

وكما جعل الشاعر للبحر العروضي قصائد كاملة، أنشأ قصائد كاملة تعتمد علىٰ التفعيلة مثل قصيدة " تلويحة ووشاح" وقصيدة " دموع الفجر مغتسل". الأولىٰ بدأها بقوله:

المعاني التي اساقطت

حورت لحظتي قمرا وانتشاء

والغواة رأوا حلمي ماثلا

قلت:

فاضرب لهم مثلا يا ثناء

إنني لم أقل ظهر هذا الخميس

توسدت هم الروي الأخير

دنا لوم هذا المساء

والثانية بدأها بقوله:

خذ زهد ما يكفيك من شوق ومن خفق الفؤاد

ولا تعقب

كي نرىٰ قبس الأصيل.

خذ زهد ما يكفيك واحلم بالضياء يعيدنا، لمحا

وأسئلة،

رؤىٰ بيضاء

واسكب دمعتين

الفجر لون دربنا.

وقد قاده الحس الغنائي إلىٰ التفكير في طبيعة الشعر باعتباره الوسيلة التي تميزه عن الناس، وتقدمه لهم في الوقت نفسه. والتفكير في طبيعة الشعر راود كثيرا من الشعراء منذ القدم وعند كل الأمم حتىٰ الآن، كما راود كثيرا من المفكرين. والشعر في صياغات الشعراء يختلف عنه في صياغات النقاد والفلاسفة والمفكرين. فالشعر عند الشاعر حال يعيشه ويعانيه، وعندما يحاول الإمساك به يخايله، فيدركه علىٰ نحو ما تراءىٰ له في لغة هي نفسها لغة الشعر الفياضة بالخيال والمجازات، وفي رؤية لا تقترب من حدود الفكر من حيث التحديد وتدقيق المفاهيم. وفرق كبير بين قول أبي تمام عن قصيدته:

إنسية وحشية كثرت بها حركات أهل الأرض وهي سكون

وبين قول ناقد مثل قدامة بن جعفر عن الشعر: "كلام موزون مقفىٰ له معنىٰ" من حيث اللغة ومن حيث الفكر

وترد رؤية الشاعر للشعر عامة أو لقصيدته خاصة في سياق ما قد يكون كما هو عند شعراء المدح مدح قصيدته والإشادة بها ووصفها بالعروس المهداة لمن هو كفء لها. وقد يكون هذا التوظيف نابعا من رؤية فكرية أشمل للكون والناس والقيم والحياة والأحياء كما هو الحال عند شاعر مثل أبي العلاء المعري الذي نزه نفسه عن شعر المدح لئلا يقع في شبهة الكذب. وقد يتوسع الشاعر في رؤية طبيعة الشعر بالمقارنة بينه وبين فن الغناء أو الموسيقىٰ، أو بينه وبين السحر ودبيب الخمر في الأوصال كما رأىٰ ابن الرومي. والملاحظ في هذا الأمر أن الشعراء مالوا إلىٰ وصف القصيدة بأوصاف أنثوية مثل "سلافة تصحي إذا ما أسكرت" و"عذراء لا تفتض إلا بالفطن" وهي " بكر بخاتم ربها لم تفتق" و" لها في خدرها صرامة ما للهصور الخادر". فكل هذه الأوصاف صاغها أعلام الشعراء العرب في العصر العباسي ابتداء من بشار حتىٰ أبي العلاء. وصارت موردا ثقافيا ونموذجا ملهما للشعراء فيما بعد ومنهم ناصر لوحيشي

لذلك أدرك ناصر لوحيشي الشعر علىٰ نحو ما رآه فنا يعلو ويرتقي ولا يباع ولا يشترىٰ:

لا أبيع الشعور، شعري ثريا يوسفي المدىٰ، تجليه ساح

لا أبالي إن جد فينا شتاء مستحيل تطول شعري راح

رحت للممكن الجميل أغني وغنائي زيتونة ومراح

يا ابن يعقوب أستميحك عذرا تلك رؤياي والرقيم فساح

فالشعر الذي يرتقي هذه المكانة من الجمال والتحرر من القيود، ما كان له احتلالها لولا أن منبعه هو الوجدان والوريد:

نخلة الشعر نسغها في وريدي شحن السعف وصلة لا نواح

وروي الشعر في ثنايا حيلي　　عــاديــات يحثهن جــماح

فنخلة الشعر سامقة يجري نسغها في الوريد. فنخلة الشعر منظر مشهود ونسغها في الوريد أثر محسوس غير مرئي، والعلاقة بينهما هي العلاقة بين الظاهر والباطن. والشاعر في رؤية ناصر كما قال هو" والشاعر الحق هو الذي يقول داخله، يقول واقعه، يرسم جزئيات الباطن النفسي، ولا يكون تبعا أو صدىٰ لغيره. نعم هو الذي يبحث عن المستحيل الممكن، أو الممكن المستحيل، وهو الممكن الجميل" فالظاهر والباطن متمثلان في قوله" يقول داخله، ويقول واقعه" بما يحقق الأصالة والتفرد " فلا يكون تبعا أو صدىٰ لغيره لغيره" حتىٰ يستطيع تحقيق غاية الشعر في" الممكن الجميل"

وبنىٰ الشاعر رؤيته الغنائية علىٰ محورين أساسين هما المحور الذاتي التأملي واقتصر علىٰ همومه وشكاواه وذكرياته وصباه وأحلامه وحنينه إلىٰ موطنه الأول في بلدة تابعة لولاية قسنطينة الجزائرية. والمحور الثاني يتعلق ببكاء الراحلين من المقربين إليه ومن الشيوخ الذين يكن لهم ودا خاصا. فقد كتب عن أمه قصيدتين وعن شيخه قصيدة. وقصيدة " جدد خلاياك" هي العلم علىٰ الديوان وهي من هذا الشعر التأملي الذاتي الذي يفيض بالشكوىٰ الرومانسية والحنين إلىٰ من غاب ويتجلىٰ هذا في مطلع القصيدة:

جدد خلاياك واعزف لحن غربتنا　　واشرع لحلمك أبوابا وأبوابا

يطل ليــلي علىٰ فجري فيوسـعه　　جرحا نديا فيمسي اليوم خلابا

يا دمعها وهفا ذاك الزجــاج إلىٰ　　صبح يرد إلىٰ المهموم أحبابا

وشعرية الديوان متوهجة في القصائد التي تتصل بالمحور الأول الذاتي التأملي. نجدها في كثافة الصور وعناقيدها الدلالية، كما نجدها في المعجم الشعري المتصل بلغة الشعر العربي من جهة وبلغة القرآن الكريم من جهة أخرىٰ. فالتضمين كثير والتناص كذلك. فمن التضمين ما نجده من شعر الشاعر السعودي حمزة شحاتة، ومن الشاعر اليمني عبد العزيز المقالح. والتناص غير المباشر نجده في قصائد كثيرة من

الـديوان. فيوسـف عليـه السـلام حاضـر بمفرداتـه الدلاليـة " السـنابل" و " السـنوات العجاف" وكذلك نبي الله أيوب في" هذي دموع الفجر مغتسل وهذا بارد"

ومن الشعراء القدماء الـذين لهـم حضـور في معجـم الشـعرية بالـديوان أبـو العـلاء المعـري بجـوار صـاحب العـروض الشـعري الخليـل بـن أحمـد والأخفـش. واتصـلت شـعرية الـديوان بالمكـان وتصـويره. فقـد احتفـل الشـاعر بالمكـان احتفـالا واضـحا في قصائده ومنها قصيدة " براءة وسنابل"

وتنفست شهرزاد

عندما تكتب المرأة

هذا الديوان من الشعر، ديوان كتبته المرأة من منظورها للعاطفة الإنسانية التي تربط بين عمادي الحياة الاجتماعية الرجل والمرأة. وقد صدر هذا الديوان من دار الرابطة للنشر والتوزيع بدولة الإمارات العربية العام ٢٠١٥. والشاعرة فوزية شاهين حريصة علىٰ إضفاء الطابع الأنثوي علىٰ الديوان منذ البداية. فقد استهلته بقصيدة افتتاحية اسمها " حاء وباء" استغرقت ثلاث صفحات من مجموع صفحات الديوان التي بلغت (١٦٠) صفحة من القطع المتوسط. والقصيدة الافتتاحية إعلان عن توجه قصائد الديوان وعن موقف الشاعرة من مسألة العلاقة بين الرجل والمرأة. وقد دعاني لاختيار هذا الديوان للكتابة عنه، شجاعة الشاعرة في الإفصاح عن مشاعر المرأة، ومبارزتها الرجل مبارزة إنسانية تنتصر لقيمة الإنسان ولا تنتصر لقيمة النوع، وقدرة الشاعرة علىٰ القبض علىٰ الشعر دون اللجوء إلىٰ لغة المهاترات أو السقوط أو التحيز الضدي للمرأة مجاراة لصوت العصر. كما دعاني لاختياره أيضا، اتساع أفق الرؤية فاتسع المنظور إلىٰ استيعاب الهم العام ممزوجا بالشجن الذاتي وطابع التساؤلات القلقة. تقول في " حاء وباء"

لو ما احتضنت أنوثتي منذ الصغر

وسقيت قلبـــي من حنانك لا ندثر

أنت الذي أعطىٰ الخـــلود لنبضه

ومنحته عرش الهوىٰ دون البشر

ولــو نظرنــا إلــىٰ تعــدد الأشــكال الشــعرية، لوجــدنا أن الشــكل العمــودي للقصــيدة لــم يكــن الشــكل الوحيــد وكــان بجــواره شــكل قصــيدة التفعيلــة في صــور متعددة متقنة.

وقد بلغ عدد قصائد الديوان "٤١" واحدا وأربعين قصيدة. منها ست قصائد من شعر التفعيلة، وخمس وثلاثون قصيدة من الشعر العمودي الذي كتبته الشاعر علىٰ هيئة رأسية في محاولة منها للعدول عن الشكل الأفقي المعروف.

وقصائد الديوان متفاوتة الطول. فمن القصائد الطويلة قصيدة " الحلم المسكوب" ٧٧-٨٢ وهي غير عمودية وقصيدة " في ظل الظل"٨٧-٨٩ وقصيدة " أبجدية الصمت" ٩٣-٩٦ وقصيدة " ما ذا أسميها" ١٢١-١٢٤ ثم قصيدة " وتنفست شهر زاد" التي حمل الديوان اسمها. وقصيدة "عمري رهينة" ومع أن معظم قصائد الديوان اتسمت بالطول النسبي، فإن القصائد القصيرة نسبيا لها حضور ظاهر مثل قصيدة " علمتني" ١٩-٢٠ وقصيدة " هي ذي" ٦٥-٦٦ . وقصيدة " عناقيد الغضب" ٢٥-٢٦.

والديوان بشكل عام فيه انسجام وتناسق بين وحداته من حيث التوزيع والإخراج. وتوارد القصائد فيه مبني علىٰ رؤية علاقات النصوص ببعضها مع أنها نصوص كتبتها الشاعرة في أوقات مختلفة ولكنها جمعتها في هذا الإطار علىٰ أساس الوحدة الشكلية، لترسل رسالة تخص الأنثىٰ معبرة عن إحساسها بجمال الشكل والتوزيع.

وقصائد هذا الديوان قصائد غنائية واضحة نجد فيها المرأة المشغولة بعواطفها وحضور الرجل بوصفه موضوع الكتابة والحوار. وكما قلت فإن حضور الرجل في الديوان جاء علىٰ صورتين: صورة الرجل المثال الذي ترسمه المرأة، وصورة الرجل الذي تتمرد عليه المرأة وتنتقده وتلتفت إلىٰ ذاتها التفاتا قويا لتهون من نفوذه وسيطرته. وتلتفت الأنثىٰ إلىٰ ذاتها فتراها في المرآة لتكتشف مفاتنها الجسدية والنفسية. ومن هذه القصائد قصيدة " لا هيت لك" وقصيدة " أو لم تكن مني؟" وقصيدة "حم القضاء" وقصيدة " أحضن شكاتي". وعلىٰ هدىٰ" هيت لك" التي وردت علىٰ لسان امرأة العزيز، أتت قصيدة " لا هيت لك" تناصا ضديا يصور موقف الأنثىٰ الغاضبة المستحضرة وعيها بذاتها في مواجهة استبداد الرجل:

إن كنت لي، فأنا وربـي لست لـك

ما قلت يوما لامريء: يا هيت لـك

أنا لست ممن أوهموك بسحر عينك

أو جمالك، أو دلالـك، دون شـــك

زورا أتوك بوصفهم، فاعـــلم بأني

نجـمة لو رمتها، حـرقت يـدك

فـامرأة العزيـز هيـأت كـل شـيء للرجـل الـذي هـو في بيتهـا في موقـع أقـل مـن موقعهــا، وفي حــال أرق مــن حالها. فغلقــت الأبــواب، وأتقنــت فنــون زينتهــا، وسـلطت سـهام إغرائهـا علـىٰ حـواس هـذا الرجـل الـذي أبـىٰ واستعصـم وفـر مـن شـباكها المحكمـة، وأصـابها بخيبـة أمـل وإحبـاط شـديدين جرحـا عـزة جمالهـا وثقتهـا فيـه، فاتهمتـه بمـا اتهمتـه بـه ونسـيت أن دليـل براءتـه لـم يفـارق مسـرح الحـدث. فامرأة العزيـز هـي كـل امـرأة رفعـت مـن شـأن النـوع الـذكوري في مقابـل نـوع الأنثـىٰ. وظلـت سـيادة الإحسـاس الـذكوري بـالعلو قائمـة جسـدتها الثقافـة البشـرية في مجتمعـات كثيـرة منهـا المجتمـع العربـي الـذي أنجـب شـعراء كـامريء القـيس، والأعشـىٰ، والعرجـي، وابـن أبـي ربيعـة، يختـالون بانتصـاراتهم العاطفيـة في سـاحة النـزال العـاطفي مـع المـرأة. فالشـاعرة فوزيـة شـاهين تعـي كـل هـذا الميـراث، وتعيشـه ولكنهـا تتمـرد عليـه وتنكـره، حـين تشـعر أن الرجـل لايقـدر عواطـف المـرأة وحـدها عليـه. فمـع قربهـا الشـديد منـه، تسـتدعي ذاتهـا التـي تـرىٰ أنها " نجمة لو رمتها حرقت يدك"

ولـم يكـن الصـوت الغنـائي محصـورا في رؤيـة العلاقـة بـين الرجـل والمـرأة، بـل امتـد إلـىٰ غنائيـة الـوطن في قصـائد " أميـرة الأحـلام" و" ثـورة قلـم". ففـي القصـيدة الأولـىٰ يظهـر صـوت المخاطـب واضـحا في التنويـه بمـا صـنعه الشـباب والشيوخ وقت الثورة:

هـلا رأيت شبـابنـا وشيـوخنـا

قـد زلـزلوا المـيدان بالأقـدام؟

الآن قـد قـاد الشـباب – بنيتي –

جـيـلا إلىٰ المـجد العظيم السـامي

هـذي بـلادك يـا سماح تبسمت

وتـرنـمت في حـالـك الأيـام

وامتـد هـذا الصـوت أيضـا إلىٰ الرثـاء في قصـائد" مرثيـة شـمس غابـت" للشـاعر عبدالرسول معلة. وقصيدة " دمعة حارة" في رثاء الأم. وللصوت الغنائي حضـور قـوي في مجالين خاضتهما الشاعرة وهما: المعارضة. والتأمـل. أمـا المعارضـة فقـد جسـدتها قصيدة " في ظل الظل" وهي كما أسمتها " مجاراة لقصيدة " في الظـل" للشـاعر جمـال مرسـي. وأمـا التأمـل ففـي قصـيدة "مـاذا أسـميها" التـي تتحـدث عـن رؤيـة الشـاعرة للقصيدة.

وغنائية قصائد الديوان هي سر شعريته وجماله. فقصائد الديوان لغتها لغة شـعرية مليئة بالخيال والصور والمجازات وتتسم بجمـال الحبـك والسبك والرقي في اختيـار المفردات وخلوها مـن الشـوائب والأخطـاء. ونلـحظ شـعرية الـديوان في تنـوع الشـكل الكتابي ما بين قصيدة التفعيلة التي وجدنا لها نماذج راقية مثل" أنا والبـدر أغنيتـان" و" للصمت ملامح" و"الحلم المسكوب"، والقصيدة العمودية التي امتلأت بكـل ألـوان الشعرية مثل" أنت مني ولكن" و" سكرة الشوق" و " في مرآة عينيك" و" أحبك قلها" و" بين الثريا والثرىٰ". و" تنفست شهر زاد" التي صاغتها الشاعرة علىٰ منوال تقليـدي في رؤية الرجل الذي بيده إسباغ الوجود علىٰ الأنثىٰ:

يا شهرياري: صار عمري روضة

لمـا زرعت الحـب في جناتي

قد كنت أحلم بالنجاة من الـهوىٰ

واليوم صار المـوت فيك نـجاتي

وتتجلىٰ شعرية الديوان أيضا في ألوان التناص الضدي كما في قصيدة " لا هيت لك" والتضمين النصي كما في قصيدة " للصمت ملامح" وفي المعارضة الشعرية كما في قصيدة " في ظل الظل"

وللعنونة حضور مؤثر في شعرية الديوان ابتداء من القصيدة الأم التي حمل الديوان اسمها وهي " وتنفست شهر زاد" وهو عنوان يشير إلىٰ سمة دلالية ترادفية في الموقف من شهريار. وعنوان " سكرة الشوق" و" عمري رهينة" و" عناقيد العجب" وهو عنوان يحيل القارئ إلىٰ عنوان رواية" عناقيد الغضب" لشتاينبك. و" عزف علىٰ نايات الهوىٰ"

القسم الرابع

١- عمر بهاء الدين: الشاعر والمفكر

٢- نزار الشاعر الغضوب والوعي المضاد

عمر بهاء الدين: الشاعر والمفكر

ديوان (أب)نموذجا

توطئة

عمر محمد بهاء الدين الأميري أحد الأصوات الشعرية العربية المعاصرة، شاعر ومفكر سوري لايعرف النقاد شيئا كثيرا عنه وإن حظي باهتمام بعض الأقلام. فمازال شعره وفكره معا في انتظار أدوات الكتاب والنقاد والباحثين.

تقرأ شعره -كما تقرأ نثره – تجد عقلا مشغولا باهتمامات تبدأ من وطنه سوريا وما مر به من ظروف سياسية واجتماعية قاسية، ومشغولا بالتواصل مع القضايا القومية التي تتواشج مع قضايا الطموح الإسلامي نحو أمة إسلامية قوية ذات مكانة مستعادة ورسالة خالدة.

نشأ الشاعر في مدينة حلب ولاندري علىٰ وجه التحديد متىٰ ولد، ولكن يمكن القول إنه استمر في حلب لم يغادرها إلا حينما سافر لأول مرة في حياته إلىٰ باريس طلبا للتعليم الجامعي، وهي مرحلة تأتي عقب مرحلة يكون طالب العلم فيها قد بلغ أوائل سن الشباب ومن هنا فقد سافر إلىٰ باريس عام ١٣٥٦ه. ولو فرضنا أن هذا السفر كان في سن العشرين أو أقل أو أكثر قليلا لقلنا إنه ولد عام١٣٣٦ه أي عام ١٩١٨م وإن كان هناك قول يؤكد أنه ولد عام١٩١٦م وقد حالت ظروف الحرب العالمية الثانية في باريس دون حصوله علىٰ الدرجة العلمية الجامعية التي نالها في الحقوق من معهد الحقوق العربي في دمشق.

وبعد عودته من باريس انخرط في العمل العام بعد موت والده حتىٰ صار وزيرا مفوضا لبلاده في باكستان من رمضان ١٣٦٩ه حتىٰ رمضان١٣٧١ه وعاد من باكستان إلىٰ العراق–الموطن الأول لأسرته ليقيم هناك بسبب ما حدث من انقلابات سياسية في

سوريا لم يكن راضيا عنها وكان معارضا لها واستمر هكذا إلىٰ أن عاد سفيرا لبلاده في المملكة العربية السعودية عام ١٩٥٥م

كان هذا المنصب أرقىٰ ما تولاه من مناصب سياسية أو قيادية. وظل احتفاظه بموقفه إزاء ما يحدث في بلاده مكلفا له علىٰ المستوىٰ الشخصي والاجتماعي.عانىٰ الإبعاد من كل المناصب وعن بلدته حلب وعاش متنقلا بين القاهرة والإسكندرية ولبنان والعراق والجزائر والمغرب.ويبدو أن الرجل اكتشف هواه الدفين في نفسه نحو المملكة المغربية التي دعته عام١٣٨٦ه ليكون أستاذا لكرسي الإسلام والتيارات المعاصرة في دار الحديث الحسنية بالرباط قسم الدراسات الإسلامية العليا في جامعة القرويين. وقد ترجمت هذه الدعوة اهتمامات الأميري بالإسلام والمسلمين كما كانت تعبيرا عن شغفه الحقيقي بتراث أمته وشوقه الدائم إلىٰ حاضرها الفعال.

ويمثل الجانب الاجتماعي ملمحا مهما من ملامح شخصية الأميري ويعد مدخلا من مداخل فهم فكره وشعره. فقد ذكر أنه كان متعلقا بأمه تعلقا لافتا أو لنقل إن قلبه لم يفارقها لحظة من لحظات سفره أو حله. ولم يذكر الأميري – بالتساوي – شيئا ذا بال عن أبيه، كما لم يذكر شيئا مماثلا عن زوجته في الوقت الذي ذكر فيه اهتمامه بأولاده التسعة، وإن خص منهم ابنه براء أكبر أبنائه باهتمام أكثر، ولم يذكر إحدىٰ ابتيه بشيء.

كتب الأميري عن أمه قائلا: "إنها ابنة رئيس محكمة الاستئناف وجده لأمه كان مفتيا وقد ولدت أمه في استانبول عام ١٢٩٥ه وقضت طفولتها فيها ودرست في اليونان وعملت بالتدريس. وكان أبوه – محمد بهاء الدين الأميري – موظفا في ديوان الولاية ثم أستاذا في المدرسة الرشيدية العسكرية ثم صار نائبا منتخبا عن مدينة حلب في المجلس العثماني وعاشت الأسرة في حلب.[٤٢]

(٤٢) عمر بهاء الدين/ ديوان أمي ص٢٧١.

والمستفاد من هذا السرد أن الأميري ابتدأه بالحديث عن أمه وختمه بالحديث عن أبيه وهو حديث لن نجد بعده زيادة، أما حديثه عن أمه وأخلاقها وعاداتها وحرصها عليه، فحديث ممتد. يقول متذكرا سن الشباب: " كانت أمي كثيرة العبادة والدعاء واسعة العناية والدراية بتربية الأبناء وشئون الأسرة، تتكلم أربع لغات وتجيد فنون الموسيقىٰ"[٤٣] ثم يذكر أنها" حجت مع ابنها عام ١٣٦٩ه وصحبته إلىٰ جدة وهو سفير عام ١٣٧٣ه، وأتيح لها الإكثار من التنعم بالرحاب المقدسة. وكان من أعز ما أكرمها الله به أن بنت بيديها حجرات في إحدىٰ نوافذ الحرم النبوي الأعز خلال توسعته الكبرىٰ"[٤٤]

ويذكر الأميري أن علاقته بأمه لم تكن علاقة رسخها ما هو سائد مألوف بل " كانت العاطفة بيننا تتجاوز البر والحب والوفاء، كانت مودة في الأعماق الإنسانية وضربا من عشق المثل الأعلىٰ في الصبر والإيثار. كانت تمازج السراء والضراء خلال الربع القرن الأخضر من عمري"[٤٥]

لقد صحب الأميري أمه ربع القرن الأخضر من عمره وذاع هذا الارتباط العظيم بين الأم والابن، وأراد خصومه السياسيون في سوريا أن يضغطوا عليه بها ولكن رجاحة عقل الأم وثقافتها كانت أذكىٰ وأبلغ. يذكر ذلك قائلا: "كنت في القاهرة أتابع السعي مع الساعين تصحيح الحكم في سوريا، وبلغني أن رئيس الانقلاب العسكري حدث بحبي لأمي وكيف أصدر عن أمرها وأحرص علىٰ برها. فأرسل إليها لتعزم علي بترك ما أنا فيه فكان من جوابها: إنني بعيدة عن مدارك السياسة وقد ربيت ابني علىٰ الإخلاص ووزن الأمور، ويقظة القلب. فلا أرىٰ أن أقترح عليه شيئا في شئون هو أعرف بها مني. ولكن حسبي أن أدعو بالهداية والتوفيق إلىٰ ما يرضي الله وينفع البلاد والعباد"[٤٦]

(٤٣) المرجع نفسه.
(٤٤) المرجع نفسه.
(٤٥) المرجع نفسه ص٢١٧
(٤٦) المرجع نفسه ص١٢٤.

١-الأميري الشاعر

لقد شكلت علاقة الأميري بأمه محورا مهما في شخصيته ووجدانه انعكس في إنتاجه الشعري الذي جاء موزعا علىٰ مستويات اهتماماته. ويمكن القول إن الأميري عالج ما تناوله من قضايا ذاتية أو قومية أو إنسانية من خلال رؤيته الإسلامية الخالصة التي ترىٰ الإسلام دينا للعمل والإنتاج لا دينا للتعصب والتواكل والانغلاق، دينا يحترم التعايش بين البشر والمثاقفة بين الأمم والحضارات المتباينة. وهو دين أساسه النظام الذي يحكم عبادة الفرد لله كما يحكم العلاقات الاجتماعية في المجتمع والعلاقات الدولية علىٰ مستوىٰ الأمم. شرعته واضحة في إقرار الحق والعدل والخير والأمان والتعيش السلمي.ويقع في بؤرة هذه الرؤية الإسلامية اهتمام الأميري بقضية فلسطين لا بوصفها وطنا سياسيا وجغرافيا لشعب عربي تشرد فقط ولكن أيضا بوصفها أرضا مقدسة احتضنت المسيح عليه السلام وكانت ملتقىٰ الأنبياء وقبلة المسلمين الأولىٰ حيث المسجد الأقصىٰ.

ولم تغب فلسطين عن وعي الشاعر أبدا منذ أن شارك مع الجيوش العربية دفاعا عن تراب فلسطين ولم تنقطع كتاباته عنها(من وحي فلسطين) وهو ديوان ضم طائفة واسعة من شعره ونثره منذ ١٩٤٦م حتىٰ وفاته عام ١٩٩١م. وإذا كانت فلسطين علىٰ المستوىٰ القومي والإسلامي قد أخذت النصيب الأوفي من الأميري الشاعر، فإن اهتماماته قد امتدت للتعبير عن هموم بلاده سوريا والبلاد العربية الأخرىٰ وعلىٰ الأخص مصر والجزائر والمغرب التي استقر فيها زمنا غير قصير ثم تحققت أمنيته وهي دفنه بالبقيع البقعة الطاهرة في المدينة المنورة بجوار من أحب ولهج لسانه بذكره عليه الصلاة والسلام.

ولأن منظاره الأوسع والأشمل هو الإسلام، فكان لابد أن يترجم هذا شعرا إسلاميا رقيقا توزع في دواوينه (أشواق وإشراق) (ملحمة الجهاد) (مع الله) (قلب ورب)(ألوان طيف) واهتمامه بالشعر الإسلامي لم يكن يمنعه من تجسيد الأواصر الاجتماعية وصلة الإخوان وتواصل هموم الإنسان في كل مكان وزمان، كما لم يمنعه

من اتخاذ موقف نقدي واضح من الواقع السياسي العربي والإسلامي الراهن، كلفه كثيرا من راحته وطموحاته واستقراره. وقد جسد كل ذلك شعرا في نسيج لغوي من الصعب أن تفصل فيه بين ما هو ديني خالص وما هو اجتماعي خالص أو سياسي خالص، أو حتىٰ ذاتي محض لأن نظره إلىٰ الإسلام كان هو الوعاء الذي احتوىٰ كل ذلك.

وفي هذا الإطار قدم الأميري ديوانين منفردين متميزين كل منهما له موضوعه الخاص. الأول عن (أمه)، والثاني عن (الأب). وعلىٰ الرغم من أن الديوانين يدخلان تحت اهتماماته بأسرته. وهذا مجال من مجالات الكتابة عنده، فإن الأميري لم يتحدث حديثا مماثلا عن زوجته مثلا بل لم يشر إليها ولو إشارة عارضة في أحدهما، وهي (أم البنين) أولاده السبعة وبنتيه وعماد سنين طويلة من الألفة والسكن والمودة. تحملت كثيرا من أعباء هؤلاء التسعة لأنه كان دائم الأسفار إما بحكم عمله، وإما بحكم ما يفرضه عليه موقفه الفكري المعارض أغلب الأحيان. كما لم يتحدث عن أبيه حديثا مماثلا لحديثه عن أمه التي أفرد لها ديوانا من شعره. يقول الأميري في ديوان (أمي) عن هذا:" وأقرنها – يقصد أمه– بأبي في بعض القصائد والمشاهد، ثم أخصها بكثير من المشاعر والمآثر لأنني عشت معها ربع قرن كامل بعد انتقاله –يقصد أباه– إلىٰ رحمة الله. ومن هنا كان لها في شعري حجم ولها في مشاعري حجم أكبر"[(٤٧)]

والديوانان (أمي) و(أب) يمثلان لونا فريدا في أدبنا المعاصر جعله أصحابه وقفا علىٰ عاطفة بعينها نحو شخص معين كان هو المرأة في الأغلب. ومن هذا اللون ما كتبه عبدالرحمن صدقي عن زوجته التي رحلت بعنوان (من وحي المرأة) وكذلك فعل عزيز أباظة في (أنات حائرة) ومحمد رجب البيومي في (من حصاد الدمع).

وإذا كان هؤلاء الشعراء الثلاثة قد كتبوا عن المرأة/ الزوجة فإن الأميري قد كتب عن المرأة/ الأم ، وهدفه كما يقول " أن أبرها وأبرز ما فيها من صفات وأمجد من خلالها كل الأمهات... فقد كانت فذة في حنانها وعقلها وفضلها، وكانت نادرة المثال

(٤٧) المرجع نفسه ص١٤.

بين بنات جيلها. فقد شارفت الخامسة والثمانين وهي دائبة على ممارسة أمومتها المقدسة أسمى ممارسة"(٤٨)

هذه الخصوصية في العلاقة بين الأميري وأمه ولدت هذه الخصوصية في الكتابة الأمر الذي جعل الأميري الشاعر يعد ديوانه قربى يبتغي بها وجه الله:" فقد يكون ديوان أمي بقصائده مجموعة شعر، وقد يكون بمقدماته وملحقه سطورا من تاريخ حياة خاصة، ولكنه بالنسبة لي قبل هذا وذاك رسالة مؤداها قربة ومودة أبتغي بها وجه الله. ولهذا حرصت – بدل تزيينه –على افتتاحه بآيات بينات وترصيعه بصفحات فيها نفحات من جوامع الهدي المحمدي الحكيم كلها أذواق وإشراق وتعليم"(٤٩) وقد اشتمل هذا الديوان على إحدى وثلاثين قصيدة ومقطوعة كتبها الشاعر على مرحلتين: مرحلة قبل وفاة أمه، والأخرى بعد وفاتها وضمت أربع عشرة قصيدة ومقطوعة.

أما ديوان (أب)فديوان فريد دار حول عاطفة الأبوة نحو الأبناء. وهو فريد لأن أحدا من الشعراء – مع اهتمامهم بعواطفهم نحو أبنائهم – لم يفرد لهذه العاطفة ديوانا خاصا سجل فيه تقلبات هذه العاطفة في المكان والزمان على مدى ما يزيد عن ثلاثين عاما كما فعل الأميري.

وليست هذه الدواوين التي ذكرناها هي كل ما كتبه الأميري. فما زال هناك من كتاباته ما لم ينشر. ومازالت لقاءاته في الندوات والبرامج التليفزيونية في المغرب العربي والخليج لم تجمع. وما زالت مراسلاته مع كبار القوم من الساسة والمثقفين على امتداد العالم العربي والإسلامي لم تعرف ولم تجمع، ويضاف إليها ما كتبه في الصحف السيارة والمجلات وما سجله من نثر في كتب أو كتيبات.

وما الدراسة التي بين أيدينا إلا وقفة يسيرة أمام ديوان (أب) حاولت أن تستفيد من أغلب ما هو مطبوع للشاعر في محاولة لفهم طبيعة رسالته بوصفه شاعرا ومفكرا،

(٤٨) المرجع نفسه ص٢٨.

(٤٩) المرجع نفسه ص٣١.

ابتغاء إدراك ملامح كتابته الشعرية من خلال ديوان(أب) الذي اتخذناه مثالا علىٰ الرجل.

٢- الفكر والشعر

الأميري-في تقديرنا-أحد كبار الشعراء – في تاريخ الشعر العربي-الذين امتزج في وعيهم الفكر والشعر امتزاجا يجعل أحدهما يستدعي الآخر لدرجة التعانق والتلازم أو علىٰ حد تعبير الأميري نفسه هما متعانقان متلازمان ما داما يصدران عن ذات واحدة ومصدر واحد تحكمهما علاقة انبثاق من ذات الإنسانية الموحدة[٥٠]

وقد أدىٰ هذا الامتزاج إلىٰ أن صار الشعر عند الأميري وعاء رسالته نحو أمته والإنسانية، كما صارت كتبه مجالا رحبا لفهم أبعاد وعيه الجمالي الشعري. ومن أهم كتبه في هذا الصدد كتابه (الإسلام وأزمة الحضارة الإنسانية المعاصرة في ضوء الفقه الحضاري) الذي صدر عام ١٩٨٣م في طبعته الأولىٰ. ويمكن أن يتجلىٰ هذا الامتزاج إذ ترىٰ أشعاره مبثوثة في كتبه كما في (رحاب القرآن) أو ترىٰ آراء فكرية مقترنة ببنيان شعري كما في ديوانه (حجارة من سجيل).

وأظن أنه من العسير أن يتضح ما هو جمالي أو يفهم دون رصد علاقته بما هو فكري خاصة في حالة كالتي نحن أمامها. والمقصود أن الشاعر له تصور واضح لقضايا بعينها مثل علاقة الشرق بالغرب،علاقة الحاضر بالأمس البعيد، وذلك في إطار قلقه علىٰ دور الإنسان المسلم في عالمه المعاصر وقد انعكست هذه القضايا علىٰ كثير من قصائده التي قدمها في ديوانه (أب)

وفهم تصوره إزاء هذه القضايا يمثل مدخلا لفهم ما ساقه من رؤىٰ ذاتية وقومية وإنسانية في هذا الديوان في إطار علاقتها بالزمان والمكان بوصفهما وعاءين يضمان الوجود الإنساني والفعل البشري. كما أن فهم هذا التصور مدخل لفهم علاقته بالفكر الجمالي المعاصر وعلاقته بواقع مخصوص عاش فيه الشاعر. وديوان (أب) وكتابه

(٥٠) من حوار للشاعر في برنامج (فكر وشعر) التليفزيون الإماراتي.

(الإسلام وأزمة الحضارة) مثال لعلاقة هذا التفاعل بين الفكر والشعر كما قلنا. ونتبين موقفه الفكري انطلاقا من محورين يؤسسهما كتابه هذا.

المحور الأول: الفقه الحضاري. **والثاني**: الحضارة. وهما معا يمثلان عنده مفهومين. أما الأول فيقول عنه إنه "اصطلاح جديد لمنهج سديد في البحث والفهم والسلوك يتوخىٰ توفير الضمانات اللازمة لمعرفة الحقيقة وممارسة الحياة السوية"[51] ولجدة هذا الاصطلاح كما يراه كان لابد أن يزيل الأميري عنه ماعلق بمصطلح (الفقه) وحده دون إضافته إلىٰ الحضارة. وهذا ما حدث فقد صار يعني عنده " فقها كليا أو شيئا أعم من فقه العقائد والأحكام والمعاملات" أو هو بتعبير الأميري نفسه:"فقه الحياة كل الحياة. إنه الفقه الحضاري وهو المنهج الأسد في البحث والعلم والفهم والسلوك. فهو ملكة وثقافة وخطبة وأسلوب وممارسة ومنهجية سلوكية عامة"[52] وشفع الأميري هذا الفهم بآيات من الذكر الحكيم من مثل (وإن من شيء إلا يسبح بحمده ولكن لا تفقهون تسبيحهم) الإسراء آية ٤٤ ومثل (فلولا نفر من كل فرقة منهم طائفة ليتفقهوا في الدين ولينذروا قومهم إذا رجعوا إليهم لعلهم يحذرون) التوبة آية ١٢٢

وقيمة هذا المصطلح أن صاحبه ينطلق من موروث ويتلاحم مع واقع يحتاج إلىٰ مزيد من الثقة بالنفس.فالحضارة العربية الإسلامية ينطبق علىٰ حركتها نحو ذاتها ونحو الآخرين مفهوم الفقه كما يقصد إليه الأميري. إنه الإقبال علىٰ معطيات الله لا بوصفها عبادات فقط بل بوصفها منهجا في الفهم والسلوك لا يتعارض مع الإقبال علىٰ معطيات الآخرين الحضارية حتىٰ وإن كانت أكثر قوة وتفوقا. ومداره كله الإيمان بالعقل أداة المعرفة والبحث والثقة بالنفس في مواجهة الآخرين.

هذا الدرس الموروث أدرك الأميري أن الإنسان العربي والمسلم مازال بحاجة ماسة إلىٰ استيعابه اليوم ليحميه من الوقوع في أسر القطيعة مع الآخرين بحجة

(٥١) الأميري/ الإسلام وأزمة الحضارة الإنسانية المعاصرة في ضوء الفقه الحضاري / مؤسسة الشرق للترجمة والنشر/ قطر ط ١/ ١٩٨٣م ص١٤.

(٥٢) المرجع نفسه ص ١٦.

المحافظة علىٰ الشخصية أو الأصالة أو غير ذلك من حجج. إن هذه القطيعة المعرفية هي السبيل الأوحد لتدمير الشخصية وتدمير أعز ما نملك في ماضينا أو حاضرنا.

وانطلاقا من إدراك الأميري هموم أمته، راح يفصل الأسس التي ينهض عليها الفقه الحضاري وهي: الاستيعاب الحضاري أي تحصيل المعارف الإنسانية بكل ملابساتها وأجوائها وتفرعاتها. النظر الحضاري وهو البحث والنظر فيما تم استيعابه لانتخابه والاستفادة منه نظريا وعمليا. ثم الإدراك الحضاري وهو خلاصة التجربتين السابقتين. وأخيرا السلوك الحضاري ويعني الخروج بالفقه الحضاري من الحيز النظري إلىٰ التطبيق العملي"[٥٣]

إن الفقه الحضاري عند الأميري – علىٰ النحو السابق-يعني حوار الحضارات من منطلق أن العلم والتجربة هما ميراث البشرية وأن العلم لا وطن له وإن كان للعالم وطن. هذا الحوار يؤدي بالضرورة إلىٰ بقاء الحضارة الأقوىٰ والمعتقد الأصح. ولذا يؤمن الأميري أن نتيجة هذا التفاعل –بناء علىٰ ما أرساه من أسس –سوف تكون لصالح الإنسان العربي والمسلم وحضارته لأن الحضارة المادية أصبحت تنذر بالخطر. يقول: "في اعتقادي أن حوار الحضارات قد أصبح ضرورة ماسة يحتمها تفاقم البلاء والشقاء في ظل سيطرة الحضارة المادية المعاصرة التي تعالت وتوالت صيحات العلماء والمفكرين يعلنون نذر الخطر منها داعين إلىٰ تدارك الأمر قبل فوات الأوان والإمكان"[٥٤] ويترجم الأميري هذا الاعتقاد شعرا في كتابه الذي بين أيدينا قائلا:

حضارة الطين تستوفي نهايتها ... في الشرق والغرب من قانونها الوبق

عاشت وعشنا بها القرنين في كبد ... حرب الفناء وسلم الهم والأرق

قد أفلس العلم عن إسعاد عالمه ... ها نحن رغم عطاء العلم في رهق

حضارة الكدح للتصنيع تطحننا ... تريق ذاتية الإنسان في خرق

ياابن الهدىٰ يافتىٰ القرآن دعك من ... الأوهام جلجل أمر الله أن أفق

أنت الخليف لما آتته من أكل ... أنت الطهور علىٰ أدرانها اندفق[٥٥]

(٥٣) المرجع نفسه.

(٥٤) المرجع نفسه ص١٣.

(٥٥) المرجع نفسه ص٢٥/ ٢٦.

أما المفهوم الثاني وهو الحضارة، فهو الأساس الذي يقوم عليه المفهوم الأول لأن الحضارة هي الفعل الإنساني متجليا في إنجازات مادية وفكرية وجمالية وعلمية. ويقاس تقدمها وتخلفها بمقدار ما حققت للإنسان من سعادة ورخاء أو شقاء وفقر. وهي عند الأميري "تحقيق غرض الوجود البشري في إعمار الأرض وفق نواميس الله بأسمىٰ شكل تتجلىٰ فيه إنسانية الإنسان الخليفة"(٥٦) إنها خلاصة المعطيات الثقافية.

ولكن لماذا دار اهتمام الأميري علىٰ الحضارة فقها وسلوكا؟ إن هذا التساؤل يكشف عن همومه إزاء تاريخه وأمته. فتاريخه يمثل صورة، وواقع أمته يمثل صورة مناقضة تماما. وإشكال أمته أنها واقعة في الأسر بين حلقتين رهيبتين: تاريخها بما فيه من إنجازات يشار إليها. والحضارة الغربية بما تمثله من تقدم علمي ومادي وتحد وجودي واعتقادي وتاريخي. وهما حلقتان تغريان بالهروب إليهما فرارا من وطأة الواقع غير الفعال والهروب إلىٰ إحداهما يزيد الأمر سوء. وكان علىٰ الشاعر أن يحدد موقفه من هذا المشكل الحضاري فكرا وشعرا، فكانت كتبه ومنها كتابه (الإسلام وأزمة الحضارة) وكان ديوانه (أب) أحد دواوينه التي امتزج فيها الهم الذاتي بالهم العام والقومي بالإنساني في إطار الرؤية الإسلامية.

٣- ديوان (أب) وامتزاج الهموم والرؤى

- العاطفة وتجلياتها

هذا الديوان تجربة فريدة في شعرنا المعاصر. فقد اتخذ الشاعر من علاقته بأبنائه صغارا وكبارا مدارا لحديث شعري وجداني امتزج فيه الخاص بالعام بادئا من جزئيات بسيطة جدا في حياة الأبناء ومراحهم وعلاقتهم بالمكان وما به من أشياء ومنتهيا إلىٰ نظرات كلية ترجمت قسوة البعد عن الوطن والوطن المفارق وأصحابه أحياء. كما ترجمت صورا من حياة أمته في أزمنة متفاوتة وأماكن متباينة. ومن هنا اكتسب الديوان

(٥٦) المرجع نفسه ص ١٤.

قيمته التي جعلت مفكرا عملاقا كالعقاد[٥٧] يشيد به ويكتب لصاحبه. كما اكتسب الديوان قيمته مما ورد فيه من أماكن ومما ضمنه فيه الشاعر من تلاحم الشعر بالنثر مما يهييء للقاريء أن يقف علىٰ أبعاد رسالة الشاعر نحو الآخرين انطلاقا من إدراكه وظيفة الشاعر.

إن ديوان (أب) يحدثك عن عاطفة الأبوة: حرص أب علىٰ أبنائه الصغار وخوفه عليهم من مجاهل المستقبل، وخوفه منهم إذ يكبرون وينضجون وتدور بهم دوامة الحياة في دوائر النسيان: نسيان أب يخشىٰ الوحدة والهجران – في سن الضعف – بعد الأنس والائتناس بالأولاد التسعة الذين مافارقهم مرة –وهو دائم الأسفار- إلا شعر بافتقادهم الشديد، وغربته الأشد وضعفه الحاضر بين يديه دموعا رجراجة، وبكاء مسموعا وهو المتجالد الصلب أمام الناس، الجهم أمام الأحداث والوقائع.

هي عاطفة قريبة قديمة ذات حضور.قريبة لأنها من فرط مانعايشها لا نشعر بها. ومن ذا الذي يشعر بالدماء تجري في عروقه والهواء يتخلل رئتيه. إنه قرب يورث الألفة التي تحجب البصر فلا يرىٰ (...ثم أغمض عينيك حتىٰ تراني) ولأن هذه العاطفة قريبة، أصبحت موضوعا لدهشة المتلقي عندما صارت شعرا. وهنا تبدو أهمية الشعر إذ يعيد إلينا وعينا الغائب بذواتنا وبما حولنا-ويلتقي مع مقولة سقراط (اعرف نفسك)

وهذه العاطفة قديمة لأنها من عمر هبوط آدم لإعمار الأرض بإذن الله. ومع قدمها فإنها لاتبلىٰ بل تزداد جدة وحيوية وتألقا عندما يدخل جيل جديد من الإناث والذكور مدرسة الأبوة والأمومة. وتزداد ألقا عندما نراها-كأنها اكتشاف-في ديوان شعري صار وقفا عليها مثل ديوان (أب) وهذا باعث من بواعث الدهشة في ظل واقع شعري اتجه فيه أصحابه إما إلىٰ موضوعات كبرىٰ تغم علىٰ كثير من الناس بل كثير من الدارسين، وإما إلىٰ موضوعات ذاتية جدا أو هامشية، وعندما يتطرق أحد من هؤلاء إلىٰ العاطفة

---

(٥٧) الأميري ديوان/ أب/ دار القرآن الكريم/ بيروت ١٣٩٤ه في المقدمة ورد أن العقاد ذكر في ندوة من ندواته بمنزله في مصر الجديدة قصيدة أب وأشاد بها قائلا (لو كان للأدب العالمي ديوان من جزء واحد لكانت هذه القصيدة في طليعته) ص١١ وذلك عام ١٣٨١ه.

فليست إلا العاطفة التقليدية الناشئة من انجذاب أحد الجنسين إلىٰ الآخر فيزداد وعينا بهذه العاطفة جمودا ونفورا. أما ما يكون من أمر العاطفة في ابتسامة وليد وإقبال براءته ساعة الصباح والكون ما زال في أحضان صفائه وبكارته، أو ما يكون من أمرها في معاناة طفل غرير من مرض عضال، وسهاد الأبوين حوله، أو ما يكون من أمرها في فقد أحد فلذات الأكباد وهو في سن الصبا وتفتح الأكمام كما صورها ابن الرومي في رثاء ابنه(محمد). فهذه صور من العاطفة لاتقرب – عندهم–حمىٰ مدينة الشعر المقدسة. لذلك كانت أهمية العاطفة ودهشتها–عاطفة الأبوة–حين قدمها الأميري شعرا.

وهذه العاطفة ذات حضور دائم ليس فقط في الإنسان بل في كل الكائنات وهي تمثل المتصل الوجداني العام بين كل الكائنات الحية. ومع أن الإنسان أكرم خلق الله وتتجلىٰ فيه العاطفة تجليا وجدانيا وعقليا، فإن تجلياتها في الكائنات الأخرىٰ تشدنا وتلفت أنظارنا أكثر مما تشدنا تجلياتها في الإنسان. لذلك كانت الدهشة واقعة في ديوان (أب) علىٰ نحو شعري فريد.

- المكان دلالة شعرية

يضم الديوان عشر قصائد هي تجليات متفاوتة للعاطفة. يمثل تفاوتها لونا من التنوع في إطار الوحدة. مصدرها عاطفة الأبوة وصفها الشاعر قائلا إنها:"عشر قصائد من وحي الأبوة، لوحات فيها مكابدة ومعاناة. صور وجدانية تكاد تكون حية متعددة ومتجددة يعيش ألوانها وأكوانها كل إنسان أب. وأب إنسان حتىٰ لقد يظن بعض القراء مسترسلا في التأمل والإصغاء– وهو مندمج في أجواء القصيدة–أنها نظمت فيه تتحدث عن أحاسيسه. عشر قصائد عصارات من مشاعر(أب) نحو بنيه بين الأمل والألم في السراء والضراء، بين أنس وانقباض في صفاء وبأساء، قلب أب يترنم يتألم يتكلم"[٥٨] هذه (الصور الوجدانية) كتبها الشاعر بخط يده ونشرت هكذا فتحقق لها التواصل بين مرسل ومستقبل يشعر أنها(نظمت) وأنها(تتحدث عن أحاسيسه)

(٥٨) المرجع نفسهم ص ١٣.

فجاءت حاملة وهج الفعل الإنساني كما نفت الإحساس بالاغتراب-لدى القارئ-الذي تكرسه حروف المطبعة الحديثة التي حلت بدلا من الخط البشري.

والعاطفة ليس لها تجسيد وهي بعيدة عن الزمان والمكان اللذين يحملان وجودها الفاعل في ذات صاحبها. والشعر تقييد لهذه الوجود واستدعاء له في آن واحد. والمكان في شعرنا العربي ذو دلالة بليغة. فالطلل مكان والربع مكان والجبل مكان. وكلها أمكنة فارقت ما يماثلها من أمكنة أخرى وصارت أمكنة ذات خصوصية إنسانية ووجدانية قيدها الشعر، واستدعاها الشعراء بعد فراق أهلها. ومثالنا الحي (جبل التوباد) عند المجنون وما يحمله من شجون ويطويه من ذكريات وما ينهض به من دور استبدالي تجسد بعد استحالة اللقاء بين المجنون وليلاه.يقول قيس المجنون:

وأجهشت للتوباد حين رأيته وهلل للرحمن حين رآني

وأذريت دمع العين لما رأيته ونادى بأعلى صوته ودعاني

فقلت له أين الذين عهدتهم حواليك في خصب وطيب زمان

فقال مضوا واستودعوني بلادهم ومن ذا الذي يبقى على الحدثان(٥٩)

على المستوى الدلالي – في هذا المشهد-موقفان: موقف انفعالي عاطفي وموقف تأملي. يتسم الأول بالتواصل الوجداني بين الجبل-الرمز-وبين المجنون-الأثر أو بين الجبل-الملاذ-وبين المجنون (اللائذ). هذا الإطار من التعاطف تبلور في احتضان – الجبل/ الملاذ-للمجنون/ اللائذ الضال.إنه إطار يجسد علاقة حميمة أشبه بعلاقة الأمومة والبنوة. العودة دائما للأصل أو الوعاء الأشمل الذي يعطي ولا ينتظر، ويحفظ ولا يضيع. إن الجبل هنا هو العصمة من الضياع، كما أن الأمومة هي الملاذ والبدء.

(٥٩) المجنون/ الديوان/ تحقيق عبدالستار فراج مكتبة مصر ص ٢٧٥.

وقد تجسد هذا الإطار من التعاطف لغويا في أفعال (أجهش/ هلل) وفي التكرار (رأيته ورآني) وظرف الزمان(حين) وكذلك في (أذريت دمع العين) والاستجابة (ونادىٰ بأعلىٰ صوته ودعاني)

وينشأ الموقف التأملي بعد أن ذهب الخوف وسكنت العاطفة. ولأن الملاذ/ الجبل حافظ ذو ذاكرة حاضرة، كان الحوار سمة الموقف التأملي.فنشأ السؤال عن الذين مضوا وعاشوا في كنف(لملاذ) (في خصب وطيب زمان) وكانت الإجابة سؤالا يثير في النفس كل أقطار التأمل (ومن ذا الذي يبقىٰ علىٰ الحدثان؟) ولأن الملاذ حجر(تنبو الحوادث عنه وهو ملموم) وهو وجدانيا أمومة تحفظ ولا تضيع، فإن الأحبة الذين مضوا(استودعوه بلادهم)

إن الجبل المكان هنا أعطاه الشاعر دلالة وجدانية فصار بديلا لمن مضوا وصورة ناطقة حية لهم. ودوره إذن دور استبدالي علىٰ المستوىٰ النفسي، ودور دلالي علىٰ مستوىٰ تشكيل الصورة. وهناك أمثلة ذات دلالات مماثلة ودلالات أخرىٰ في شعرنا العربي، نذكر منها جبل ابن خفاجة (وأرعن طماح الذؤابة شامخ) وخطاب شوقي لأبي الهول.

والمكان عند الأميري في ديوانه(أب) متعدد لم يأخذ البعد التأملي الذي أخذه عند المجنون أو ابن خفاجة الأندلسي، لكنه مع ذلك وعاء وجداني يرىٰ فيه الشاعر آثار أولاده الذين ذهبوا عنه وبقيت أصداء أصواتهم فيه ويحدثه خياله بأنه يراهم يناديهم فيجيبونه وهي أمارات تنطق بالحوار بعد غيابهم وهو حوار يقوم فيه المكان بدور البطل إذا استعرنا لغة الرواية. وتنشا الحاجة إلىٰ هذا الحوار عندما يختلي الشاعر بنفسه ويفقد الأنس وتسيطر عاطفة الفقد علىٰ أبعاد وعيه، ولم يعد الشاعر قادرا علىٰ رؤيتهم أو التواصل معهم ولا يهدأ ماهو ثائر في أعماقه نحوهم. من هنا نهض المكان بالدور نفسه الذي نهض به عند المجنون وتشابه الموقفان: رحلت ليلىٰ وحيل بينه وبينها ولم يعد منها إلا مكان (جبل التوباد) أو ما يشبهها من كائنات (الظباء) التي يخاطبها قيس قائلا:

أيا شبه ليلىٰ لن تراعي فإنني   لك اليوم من بين الوحوش صديق

ويا شبه ليلىٰ لوتلبثت ساعة   لعل فؤادي من جواه يفـــــيق

تفر وقد أطلقتها من وثــاقها   فأنت لا ليلىٰ لوعلـــــمت طليق

فعيناك عيناها وجيدك جيدها   سوىٰ أن عظم الساق منك دقيق[٦٠]

ولنتأمل علامات المكان عند الأميري، نجد أن المكان وجدان وحدث كامل. ففي (جبل قرنايل) بلبنان كانت بشراه بابنه البكر(براء)١٣٦٣ه وكان(براء) لأبيه " إنسانا في غربة روحه وكان له ملء قلبه وأمله"

لصفاء عينيك العـــــذاب

يحلو العذاب فلا عذاب[٦١]

وفي (حلب) " ألمت به في حياته أزمة، واستشعر أنه يعيش في غير جوه"[٦٢] وكان لديه عدد وفير من الأولاد الذين استشعر قسوة الحياة عليهم وهو يعيش أزمته. وفي (الأسكندرية) ١٣٧٣ه " هل عيد الفطر وهو في غربة عن الولد.. والبلد. حن إلىٰ أبنائه الذين فارقهم في سبيل الله، وصاغ مشاعره في أبيات أرسلها إليهم لتنوب عنه تحية العيد"[٦٣]. وفي (قرنايل) مرة أخرىٰ ١٣٧٧ه " كان مع أطفاله وأسرته وكانوا يملأون حياته ضجة وحركة، ثم سافروا جميعا إلىٰ حلب وتلبث وحده وقد أصمت كل ما حوله"[٦٤]. وفي (حلب) أيضا تعاوده أزمة نفسية " فيطول عليه المقام لا يمارس ذاته ولا يجد من يفقه شكاته وكان أطفاله الأحبة حوله وهو منهم وعليهم في قلق دائم

(٦٠) المرجع نفسه ص٢٠٩.
(٦١) ديوان أب ص٣٧.
(٦٢) المرجع نفسه ص٤٨.
(٦٣) المرجع نفسه ص٥٢.
(٦٤) المرجع نفسه ص٥٦.

وإشفاق"[٦٥] وفي (جبل الأربعين)١٣٨٠ه بسوريا مازال شاغله الأوحد أولاده التسعة وكيف ينشأون وفق ما يريد " لا تمنعه عاطفته أن يشتد ولا يقطعه ذلك عن دوام الدعاء والرجاء"[٦٦]. وفي (سبتة) بالمغرب ١٣٨٥ه تعاوده صورة الماضي السعيد إذ "يستعرض في فكره أمجاد سبتة الإسلام حينا ويطير من المغرب إلىٰ المشرق أحيانا يتذكر بلاده وجهاده وأولاده"[٦٧]. وفي (الهرهورة) بالمغرب ١٣٩٣ه يمر عليه "ثلاثون عاما من المكابدة: كبر الصغار وشب الدارجون.. وهو هو في جروحه وغربة روحه: أب.. أب"[٦٨] يخشىٰ علىٰ نفسه الوحدة والغربة ويخشىٰ علىٰ أولاده المجتمع بكل تياراته " فيؤثر علىٰ نفسه في ارتقاب رمسه.. صفوحا نصوحا"[٦٩]

فالمكان عند الأميري مرتبط بالحدث ومن هنا تأتي أهميته عنده. فمن هذه الأحداث ما هو سار مثلما بشر بابنه براء وهو في جبل قرنايل. ومنها ما هو غير سار مثلما ألمت به أزمتان نفسيتان متباعدتان وهو في حلب. ومنها ما هو تأملي شجني مثلما حدث معه وهو في مدينة سبتة المغربية عندما نشأ في ذهنه علىٰ الفور مقارنة بين سبتة اليوم وسبتة الأمس البعيد الزاهر.

وإذا كان المكان عنده مرتبطا دائما بحدثه أيا كان نوعه أو أثره في النفس، فإن العامل المشترك-أو قل-فإن البعد الثالث لصورة المكان والحدث لديه هو حضور عاطفة الأبوة دائما فلا تغيب متمثلة في صورة الأولاد: إن كانوا صغارا يدرجون وقد ألمت به ضوائق الدنيا سرح بخياله في تأملاته عن مصير هؤلاء وكيف يكونون.وإن كانوا صغارا وهو سعيد بهم، وفي رغد من أمره وحان وقت فراقهم، فإن المكان الجميل الذي كان يجمعهم وإياه تتبدل ملامحه يخيم عليه الصمت ويظلله التجهم والعبوس.

---

(٦٥) المرجع نفسه ص٦٠.
(٦٦) المرجع نفسه ص٦٢.
(٦٧) المرجع نفسه ص١٠٠.
(٦٨) المرجع نفسه.
(٦٩) المرجع نفسه.

وتفيض نفس الأب – لفراقهم–بالأسىٰ والدموع.فإذا ما صاروا كبارا وشبوا في مدارج الحياة، واعتمد كل منهم علىٰ نفسه ورأىٰ أن يغرف من بحره لا من بحر أبيه، عاوده إحساسه بالغربة والوحدة. وإذا ما كان في أقصىٰ المغرب علىٰ شاطيء المحيط الأطلسي وراودته هموم الماضي والحاضر ربط بينهما وبين أولاده علىٰ البعد.

إن أولاده إذن هم محور أبعاد الصورة في المكان والزمان، وهم مجلىٰ عاطفته نحو الوطن أو الأمة عربية كانت أو إسلامية. ومن هنا فإن البعد الإنساني العام في تجربته نابع من البعد الوجداني الخاص وهو عاطفته نحو أولاده.

ومن الواضح أن ارتباط المكان بالحدث بالعاطفة–وهي عناصر دلالية بارزة عنده–وقف وراء تدفقه الشعري إذ جاء هذا التدفق علىٰ صورة قصائد عشرة تمثل من مبدأ الوحدة والتنوع نصا واحدا كتبه الأميري غير مستلهم إطارا خارجيا أو مرجعية مفارقة لوجدانه وهمومه، كالتاريخ مثلا عند شوقي أو الإطار الاجتماعي عند حافظ، كما لم يكن هاجس الكتابة عنده الرغبة في الانتشار–وقد تحقق له–أو الكسب.إن هاجسه الأكبر في هذا الديوان كان وجدانه الخاص الذي اكتسب أبعاده الدلالية من اتساع تجربته في المكان والزمان.

- **خطاب مفتوح**

شعر الأميري في هذا الديوان خطاب مفتوح موجه إلىٰ مطلق الآباء ومطلق الأبناء. وهؤلاء و هؤلاء يكونون دعامة العالم الاجتماعي أو الجانب الحسي المرئي من (عوالم) الأميري أو يحتلون الجانب الأهم من رأسه الذي يعي(شئون كل البرية) وينشأ بين مطلق الأباء ومطلق الأبناء علاقة عكسية وعلاقة فوقية.أما الأولىٰ فتبدو في الأبناء الذين يولدون صغارا ضعافا تحوطهم القلوب من كل جانب وتخشىٰ عليهم غوائل المرض وتأمل أن يشبوا ويشتدوا، وبالفعل هم يكبرون ويصبحون شبابا أشداء تبدأ بهم دورة جديدة من دورات الأجيال. وما يدري الآباء وهم يسعدون بما وصل إليه أبناؤهم، أنهم يعيشون عملية طرح حسابية، فما يأخذه الأبناء مطروح من رصيد الآباء ليس فقط علىٰ مستوىٰ السن أو العمر، ولكن أيضا علىٰ مستوىٰ الصحة النفسية

والعقلية، ومن ثم تتحول العاطفة الجياشة نحو الأبناء – وهم في بداية نموهم –إلىٰ عاطفة ذاتية موجهة إلىٰ الداخل عند الآباء يشعرون أن الزمن ما عاد زمنهم، وأن تجربتهم ما عادت بكاملها تصلح لأعز الكائنات علىٰ نفوسهم وهم الأبناء. ويحدث لهم ما يعرف بالتناقض الشعوري فيختلط الحب الشديد وه وعاطفة تتجه إلىٰ الخارج نحو الغير، بالتراجع نحو الذات في اتجاه عكسي. وقد تجلىٰ ذلك في عاطفة الأبوة كما صورها الأمير علىٰ نحو ما سوف نرىٰ.

أما العلاقة الثانية–الفوقية–فتتمثل في سلطة الأب التي تقوم علىٰ الأمر والزجر والنصح وهو أخف وجوهها. وهي سلطة يحركها حرص شديد علىٰ الأبناء كما تتمثل هذه العلاقة في جانبها الآخر وهو التلقي القائم علىٰ التوجيه والاستجابة المباشرة يغلفه دأب قوي وعاطفة قد يعوقان حركة الأبناء أو يفسدانها. فمن الحب ما قتل كما يقولون. غير أن هذه العلاقة تتناسب تناسبا طرديا مع نمو الأبناء ونضجهم فتنحسر كلما كبروا واستقاموا وكونوا خبرتهم بأنفسهم وتزداد ما كان الأبناء في المراحل الأولىٰ من النمو.

غير أن هاتين العلاقتين تحملان توتراتهما.فالأب خائف وجل من المستقبل وما به من مفاجآت علىٰ الأبناء، وهو يتمنىٰ مرور الزمن في رغد من العيش ومروره يسلبه سلطته أو دوره التوجيهي، وحينئذ ترتد عاطفته إلىٰ ذاته وهو خائف من الموج الهائج في أعماق المجتمع أن يجرف أحدهم تياره فيضل. والأبناء من جانبهم يريدون ركوب الموج ويعشقون الجديد رغبة في الانفلات من أسر السلطة أيا ما كانت دوافعها، وإيذانا باستقلالهم. وقد صاغ الأميري هذا التوتر وما يشي به من تناقضات في قوله:

تحيون بي وأنا بكم

في كل شاردة أموت[٧٠]

فالأبناء من وجوده يستمدون أمنهم وقوتهم في مواجهة الحياة، وهو من فرقه يموت في كل شاردة ولا يملك إلا أن يستمر تحقيقا لذاته فيهم وحبا لهم.

(٧٠) ديوان/ أب ص٤٨/ ٤٩.

وفي ظل هاتين العلاقتين صاغ الأميري صورة الأبناء ودور الآباء. أما صورة الأبناء فهم" قبسة من معين الخلود" و" صلة لتراث الجدود" الملمح الأول لهذه الصورة يرتد إلىٰ الله سبحانه وتعالىٰ الذي يهب البنين والبنات وما الأبناء إلا قبسة منه سبحانه. وهي قبسة تصور القدرة والجلال والحكمة. ويلتقي هذا الملمح مع الثاني الذي يركز علىٰ الغاية من هذه القبسة وهي تواصل حلقات الوجود وللأبناء كما يقول الأميري "عند ذي العرش أعلىٰ مقام".

أيا قبسة من معين الخلـــود

تشعشع في فتنة وابتـــــسام

ويا صلة لتـــــراث الجـــدود

لها عند ذي العرش أعلىٰ مقام(٧١)

يتحرك الأميري في صياغة هذا التصور من منظور إسلامي خالص أساسه الإيمان بالله ورسله. وحديثه عن دور الآباء لا يفارق هذا.فإذا كان الأبناء (قبسة) من الله سبحانه، فإن الأميري يصل هذه الصورة بدور الآباء أي أنه يرد الأمرين معا إلىٰ الله وحده فهو سبحانه حينما اصطفىٰ من عباده رسلا وأنبياء لتبليغ الرسالة إلىٰ البشر، جعل الآباء " بريد الوجود" علىٰ حد تعبير الأميري نفسه. والبريد-في هذا السياق- رسالة ومرسل ومبلغ ومستقبل. أما الرسالة فهي تحقيق سنة الله في الأرض عن طريق وجود الأبناء فهم (صلة لتراث الجدود) وعندما يكرمهم الله، فإن لهم عنده-سبحانه- (أعلىٰ مقام) ولكن هذه الرسالة يحققها أناس مطبوعون علىٰ إرادة المرسل(الله سبحانه) وجودهم مرتبط بالمدىٰ الزمني والدور الاجتماعي الذي ينهضون به. يقول الأميري:

وما كنت إلا بريد الوجود

أريد له أن يدوم فدام(٧٢)

---

(٧١) نفسه.

(٧٢) نفسه.

إن الشعر عند الأميري كتاب مقروء تتجلىٰ فيه آيات الكون والمخلوقات ويستمد قيمته من قيمة الإنسان المسلم. إنه "يعبر عن العواطف الإنسانية وجمال المخلوقات وجلال الله وكمال الوجود"[(٧٣)] والكون كتاب مقروء بالعقل والوجدان. وما دام الكتاب علىٰ هذا النحو من التشابه والاتصال، فإن قراءة أحدهما طريق إلىٰ الثاني إذ يتحول الكون – الخارج–إلىٰ الشعر، ويتحول الشعر إلىٰ ترجمان سنن الكون.

هذا النحو من التواصل يفسر العلاقة بين الشعر والفكر عند الأميري. فقد سطر في رسالته مسئوليته عن (كل البرية) أو (كل العوالم). إنه بوجدانه ورأسه صار يختزن شئون كل البرية وأصبح أمر الناس كلهم أمره وله حصة من كل ذي بؤس. إنه اختصار لكل هذه العوالم بآلامها وآمالها التي صارت وجدانا عندما فاض ترجم هذه العوالم شعرا. فإن قرأت الشعر أوصلك إلىٰ العوالم وإن تأملت هذه العوالم، قرأت فيها سطور الشعر ونظامه. ومن هنا تبدو مسألة النظام والنسق في هذه العوالم من المقارنة بين النظامين: فكما أن الشعر كلام لا يفترق عن أي كلام آخر إلا بنظام مخصوص، فإن إعجاز هذه العوالم يرتد إلىٰ نظامها وهي تدل به علىٰ منظم قدير حكيم عزيز أتقن كل شيء صنعا.

- **التلقائية والعفوية**

إن الأميري الشاعر صوت من أصوات هذا الوجود. إنه صوت الإنسان – أكرم المخلوقات–مطلق الإنسان استمد إطلاقه من خصوصيته. وشعره رسالته المفتوحة لكل العوالم علىٰ اختلاف منازله وأقدارها. ولذلك جاء علىٰ قدر كبير من التلقائية والعفوية. وهما صفتان لا تعنيان الفوضىٰ أو القول بلا نظام.إنهما صفتان تتصلان بمصدر الشعر العاطفة. والعاطفة التلقائية والعفوية–عند الرومانسيين–أكثر العواطف شفافية وصدقا، إذ تفيض بما فيها لا تعرف دورا ولا التواء ولاخوفا ولارهقا. إنها

(٧٣) الأميري من حوار في (فكر وشعر) وانظر عبد الرحمن حوطش/ نظرات في الشعر الأميري من خلال (ألوان طيف) مجلة الإحياء العدد الأول المغرب ص١٩٨.

تتصل اتصالا قويا بمظاهر هذا الكون وسننه. فالشمس أو القمر أو النهار أو الليل، كل يسير في دورته، وكل ينسلخ إذا ما حان وقت الآخر. ومع ضخامة هذا الانسلاخ وعظمه، فإنه يتم بانسجام ويسر مثلما تسحب خيطا حريريا من نسج محكم رقيق. هذه الحركة الكبرىٰ تدل علىٰ نظام محكم، بالغ الدقة والإتقان.

وتتبدىٰ هاتان الصفتان-التلقائية والعفوية-في شعر الأميري فتجعلانه أقرب إلىٰ البوح الوجداني وهو هكذا بالفعل. فالشاعر جعل شعره خطابا مفتوحا يبوح فيه بما لم يستطع أن يبوح به في صفحة حياته اليومية أمام أولاده الذين أفنىٰ حياته قلقا عليهم، وأمام الناس وهمومهم التي صاغت من إنسانا كما يقول.

وانظر-إن شئت-إلىٰ هذا النوع من البشر الذي يمثله الأميري وشعره.إنه امتداد لأبي فراس الحمداني، كلاهما حلبي، وكلاهما ابعد عن وطنه.فأبوفراس فارس في زمن عزت فيه الفروسية.عاني من الأسر والخديعة والإهمال. وهو أمير عربي حمل هموم عربيته بعد أن تمزقت أوصالها. والأميري واحد من فرسان هذا الزمان حمل هموم وطنه وأمته وهموم الإنسانية كأن قلبه أبو القلوب علىٰ حد قوله:

مالك يا قلبي علىٰ الدروب تبحث عن كل حشا منـــكوب

تصنع من أناته وجيـــــبي هل أنت يا قلبي أبو القلوب(٧٤)

اغترب الأميري زمانا ومكانا ووجدانا، فانحنىٰ خوفا وشفقة علىٰ أولاده بعاطفتــه.وكلاهما-أبــوفراس والأميــري-أبــىٰ أن يشــكو أو أن يضــعف أمــام الناس، وكلاهما جعل شعره محرابه الذي ألقىٰ فيه بكل أحماله. فالأميري توحد مع شعره:

أنا والشعر وحيدان هنا هو يهواني وأهواه أنا

لي وإياه منىٰ غاليـــة حقق الله لنا تلك المنىٰ(٧٥)

---

(٧٤) ديوان/ أب ص ٨/ ٩.

(٧٥) قلب ورب / ص١٥.

وأبـوفراس (تكـاد تضـيء النـار بـين جوانحـه) ولكـن مثلـه يـأبىٰ أن يـذاع لـه سـر.وكلاهما أخـذ مـن الليـل سـتارا ومراحـا يخلـع فيـه عـن الـنفس كـل قيـود الغبـاء والشموخ. فأبوفراس وهو (عصي الدمع) يفيض دمعه إذا الليل أضواه:

إذا الليل أضواني بسطت يد الجوىٰ وأذللت دمعا من خلائقه الكبر

والأميري المتجالد يجد سلواه في الليل:

ياليـــــل ما في وحدتـي أنس سوىٰ نجوىٰ نجومك

أشكو لها همــــي وتروي لي فنـــونا من همومك

ياليل قد غشيت عيـــوني وهي تمـــعن في عيونك

وتأوهت خفـــقات قلبي ثم ذابت في لحـــــونك[٧٦]

والشاعران كلاهما صار شعرهما صفحة البوح. فكما يبوح أبوفراس في شعره بما لم يبح به من شجون، ينوء الأميري بحمله ويتمنىٰ لو بكىٰ ولكن بكاءه محسوب عليه فيلجأ إلىٰ شعره يفضي إليه:

ألفيتني كالطفل عاطفة

فإذا به كالغيث ينســكب

قد يعجب العذال من رجل

يبكي، ولو لم أبك فالعـجب

هيهات ما كل البكا خـــور

إني وبي عزم الرجال أب[٧٧]

علة بكائه أنه أب، وغرابة بكائه أنه رجل. صورتان متباينتان لرجل واحد. صورة الأب وهي صورة داخلية تنصرف إلىٰ عالم الوجدان الذي لا تحكمه أحكام الصورة الخارجية.وصورة الرجل هذه الصورة التي استمدت معظم معالمها من التاريخ

(٧٦) ألوان طيف / ص١٩٢.

(٧٧) ديوان / أب ص ١٣.

الاجتماعي للثقافة. هذا التاريخ الذي كرس القوة والتجلد ومغالبة سلطان العاطفة ومراوغتها، فإذا بنا نبدو في صورة ونخفي صورة هي الحقيقة.إنها صورة تعاند الضعف البشري وتعلن المكابرة في وجه الحقيقة الوجدانية للصورة الداخلية: صورة الأب الذي يجزع ويقلق ويضعف خوفا علىٰ أبنائه.

ولا تجد هذه الحقيقة الوجدانية للصورة الداخلية متنفسا إلا في الشعر فتبدو في إطار من العفوية والتلقائية يؤكدها تعبير الأميري عنها بقوله (كالغيث ينسكب) ومن ثم صارت هاتان الصفتان علامتين علىٰ طريقته في التعبير الشعري، يشير إليهما في قوله:"... وإنه لمذهبي من قبل ومن بعد في العفوية والانطلاق مع السجية. لا أعود إلىٰ شعري بكثير من التزويق والتنميق" (٧٨) وهو مذهب استمد جذوره من وجده الإيماني وفقهه الحضاري وهما دعامتان متكاملتان.

فالوجد الإيماني فعل ناتج عن يقين ثابت في القلب بوحدة هذا الكون ونظامه وقدرة خالقه وأن كل نظام يؤدي إلىٰ غاية تؤكد سنة من سنن الوجود.والفقه الحضاري ربط بين وجده الإيماني وتجارب الحضارات الأخرىٰ في الكشف عن الوجدان. ومن هنا تحددت ملامح رسالته ووظيفة شعره وخصائصهن يقول:"لفتني الاهتمام بهذا الشعر الإنساني الوجداني، ولاحظت خلو مكتبة الأدب العربي المعاصر من ديوان في الأبوة، وتراءت لي من خلال معاناتي الأبوية ومكابدتي العربية والإسلامية الإنسانية معاني ومقاصد وتبعات"(٧٩)

في هذه الفقرة يشير الأميري إلىٰ أن الشعر الوجداني شعر إنساني وهي إشارة تنسجم مع ذاتية وعيه وذاتية انتمائه كما قدمنا. ويشير إلىٰ خلو الشعر العربي المعاصر من ديوان يصور عاطفة الأبوة، فنهض لهذا الأمر، وأنجز هذا الديوان علىٰ مدار ثلاثين عاما تقريبا. يقول:" أول هذه القصائد نظم عام ١٣٦٣ه أما الأخيرة ففي عام ١٣٩٣ه"

(٧٨) مقدمة ديوان أب.

(٧٩) نفسه.

كما يشير الأميري في هذه الفقرة إلىٰ أن عاطفته هي محور معاناته (هل أنت يا قلبي أبو القلوب؟) وأن هذه المعاناة لم تكن معاناة ذاتية فقط بل كانت معاناة مرتبطة بالهم العربي الراهن والهم الإسلامي الإنساني ومن ثم فإنها معاناة لا تخلو من (معاني ومقاصد وتبعات)

- **ريحانة الله.**
- **علىٰ شبك العينين**

كان ديوان(أب) إذن هو الخطاب الشعري الذي يترجم هذه المعاني والمقاصد والتبعات بلغة الشاعر نفسه. ولكن ماذا عن سمات هذا الخطاب الشعري غير التلقائية والعفوية؟ وهما صفتان –كما ذكرنا– برزتا علىٰ مستوىٰ مصدر الشعر عنده وهو العاطفة، وعلىٰ مستوىٰ وعيه برسالته. ولابد أن نجد – بعد ذلك –لهما صدىٰ في لغة الشاعر.

واللغة الشعرية دائما هي المحك الأساسي الذي يحتكم إليه الدرس النقدي لتبيان ما هو شعر مما هو منسوب إلىٰ الشعر باطلا. والنقاد في هذه المسألة فريقان: فريق ركز علىٰ المظاهر المجازية المكثفة في اللغة، ويعدها أساس لغة الشعر بوصفها مظهرا حسيا للنشاط الخيالي واضعا في الاعتبار أن هذه المظاهر المجازية تكسر رتابة اللغة المألوفة[٨٠] وفريق آخر لا يرفض هذه المظاهر المجازية ولكنه لا يجعل تكثيفها أساسا لافتا يحدد شاعرية هذه اللغة مع تسليمه بأنها قادرة علىٰ المفاجأة والدهشة وتخطي المعتاد من التراكيب.

ومع وجاهة هذين الفريقين، فإن اللغة الشعرية ليست ذات طبيعة مجازية فقط ولكنها أيضا ذات طبيعة إيقاعية. ومن تمازج هاتين الطبيعتين، ينشأ الجاني التركيبي لهذه اللغة. فالمجاز قد يوجد في بعض ألوان النثر، كما يوجد في الشعر، وإن كان في

---

(٨٠) انظر شربل داغر/ الشعرية العربية الحديثة، الفصل الأول من القسم الثاني بعنوان (قصيدة المتكلم) دار توبقال للنشر/ المغرب ط١ ١٩٨٨ ص ٦٧ وانظر محمد حماسة عبد اللطيف/ الجملة في الشعر العربي/ مكتبة الخانجي/ القاهرة ط١ ١٩٩٠ المقدمة ص٨/ ١٠.

الشعر أظهر.كما أن الإيقاع لا تخلو منه استخداماتنا اللغوية ولكنه في الشعر يكون علىٰ نحو مخصوص مميز ومكثف. وعلىٰ هذا فلغة الشعر لغة ذات نظام مقصود ينبع من نظام اللغة بوصفها أداة عامة.

وفي ضوء هذا الفهم المختصر للغة الشعر، فإن الشاعر المتميز هو من يسلك سبيلا لم يسلكها أحد[٨١] ونقصد طريقة في الأداء اللغوي الشعري تجعله يرينا العالم من خلال فطرته التي لا تماثلها فطرة أخرىٰ.

والأميري –كما قدمنا–واحد ممن وعوا تميزهم الشخصي وأبعاد رسالتهم أو كما يقول قد تراءت له من خلال معاناته الأبوية–وهذا مستوىٰ خاص–ومكابدته العربية والإسلامية والإنسانية–وهذا مستوىٰ عام–معاني ومقاصد وتبعات. الأمر الذي ترك ظلاله علىٰ لغة الأميري عامة. فهي لغة ليست مقصودة لذاتها كما هو الحال عند كثير من الشعراء قديما وحديثا، ولكنها لغة خادمة لا مخدومة تنهض بأداء رسالة إلىٰ جمهور واسع عريض تتسلح باكتناز عاطفي شديد قد يصل–في بعض الأحيان–إلىٰ حد الخطابة والصوت العالي.

والأميري–في هذه المسألة–يعد لغته لغة توصيلية إشارية. لذا يرفض كل تقعر لغوي وتمحل في جلب المصطلحات الصعبة وصياغة الكلمات المبهمة. وتفردت هذه اللغة في قاموس الشعر العربي المعاصر وأثارت حولها أسئلة وصلت إلىٰ حد أن جعلتها لغة نثرية لا شعرية وجردت الشاعر من صفة الشعر[٨٢]

وتناست هذه الأقلام أن الشاعر لم يفارق فريقا من أجداده الشعراء كأبي العتاهية في لغته الشعرية وهي لغة قريبة مما يتداوله الناس وتراكيبها لا تحمل غرابة ولا لفتا للأنظار كلغة بشار مثلا أو أبي تمام والبحتري أو ابن الرومي. ومع ذلك ظل أبو العتاهية شاعرا فردا في لغته واتجاهه الشعري وكذا بشار في جانب من شعره مثل:

---

(٨١) يوسف خليف/ في الشعر العباسي/ مكتبة غريب/ القاهرة وحديث المؤلف عن مذهب أبي العتاهية ص٨١/ ٨٣.

(٨٢) مصطفىٰ تاج الدين/ نظرات في فكر الأميري وشعره/ مجلة الفيصل/ العدد ١٩٧/ ١٤١٣ه ص٦١.

ربابة ربة البيت تصب الخل في الزيت

لها عشر دجاجات وديك حسن الصوت

وعلىٰ هذا الأساس، انتهج الأميري في خطابه الشعري لغة لا تنهض علىٰ التكثيف المجازي ولا علىٰ الصور المركبة ذات الأعماق النفسية والمادية البعيدة ولا علىٰ تراكيب نحوية وبلاغية معقدة، ولكنه استطاع في هذا الديوان(أب) أن يرتبط بمعجم دلالي واحد دارت كل مفرداته وتراكيبه في إطار حقل دلالي خاص هو الأبوة والبنوة وما يتصل بهذه العلاقة من دلالات عاطفي ونفسية. كما لم يعتمد علىٰ الصورة الجزئية مثل التشبيه والاستعارة في صياغة أغلب قصائد هذا الديوان وتحولت الصورة عنده من كونها طريقة في التعبير إلىٰ كونها موضوع التعبير. لذا اهتم في بناء هذه الصورة الكلية بالتفصيلات مهما كانت دقيقة وبسيطة.

ويمكن أن نلحظ كل هذا من خلال قصيدتين من قصائد الديوان هما (ريحانة الله) و(علىٰ شبك العينين).أما القصيدة الأولىٰ (ريحانة الله) فتتخذ لها اسما هو تعبير اصطلاحي مثل قولنا(ناقة الله)[٨٣] للدلالة علىٰ الشمول والاتساع أو النهم الشديد. فناقة صالح التي عقروها شربت ماء كثيرا يفوق المعتاد والمعروف أو (عصا موسىٰ) للدلالة علىٰ القوة النافذة التي لاترد. ويمتاز التعبير الاصطلاحي بأن دلالته ليست سياقية ولكنها اصطلاحية بمعنىٰ أن دلالته لا تؤخذ من دلالات الألفاظ المكونة له، ولا من طبيعة السياق ولكنها تؤخذ مما حمله القوم من دلالات متفق عليها. والأغلب من التعبيرات الاصطلاحية ذو طبيعة مجازية تكون في الغالب كناية ثم استعارة ثم تشبيها. والتعبير الاصطلاحي له أنماطه التركيبية في العربية مثل أن يكون جملة أو كلمة أو مركبا إضافيا كالذي بين أيدينا (ريحانة الله)

وقد وظف الشاعر هذا التعبير الاصطلاحي في سياق قصيدته ونهض علىٰ صورة مجازية هي التشبيه طرفه الأول المحذوف وهو المشبه هو محور القصيدة وموضوعها

(٨٣) انظر/ الثعالبي/ ثمار القلوب في المضاف والمنسوب/ تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم/ دار المعارف/ القاهرة ١٩٨٥ حيث جمع المؤلف ما يربو علىٰ مائتين وألف تعبير اصطلاحي.

أو إن شئت فقل هو صورتها الكلية وهم الأطفال. وقد سبق أن رأينا الشاعر يصور الأطفال بقوله (قبسة من معين الخلود) وهذه الصورة ذات صلة بالصورة التي يمثلها التعبير الاصطلاحي (ريحانة الله) فالصورتان مضافتان إلىٰ الله سبحانه وتعالىٰ ومن هذه الإضافة تنبع مكانة الأطفال. فالريحانة ليست مجرد ريحانة بل هي ريحانة رب العالمين التي لايشبهها شيء إلا الأطفال. وعلىٰ الرغم من أن الريحانة ترتبط رائحتها بالذاكرة الشمية، فحاسة الإبصار لاتغيب فالريحان شكله جميل. ويزداد جمالا ونضارة وبهاء من إضافته إلىٰ الله سبحانه. والأطفال لا يفارقون هذه المكانة التي يمثلها الريحان. وبما أن مثل هذا الريحان يخايل الناظر إليه، فإنه يتمنىٰ ألا يفارقه أو يغيب عنه ولكن الديمومة ليست من صفات الكائنات ولا مفر من الغياب أو الرحيل. وهنا يتولد الشعور بالأسىٰ والحزن عند الناظر للريحان أو الأطفال.

وليس هناك أحد يراقب أطفاله مثلما يراقب الأميري أطفاله علىٰ النحو الذي قدمه في القصيدة. يصفهم في حالين: حال عرامهم ولعبهم. وحال سمرهم وهدوئهم النسبي إذ يتحلقون حول أبيهم وهم يقضون طرفا من إجازة الصيف في جبل من جبال حلب. ثم آن أوان عودتهم إلىٰ مدارسهم وتركوا البيت بعد هذين الحالين صامتا ساكنا والأب وحده (نزلت به من غيابهم وحشة.وحن منهم حتىٰ إلىٰ الشغب والنصب.. وقد كان يشكو من عرامهم)

الشاعر يصف الذكرىٰ القريبة أو الحية. فمازال المكان ينبض بوقع أقدامهم وبقايا أشيائهم، وأصداء أصواتهم. فالمكان حافز قوي لإثارة العاطفة عاطفة الفقد والإحساس بالوحدة والوحشة التي يحاول الشاعر التغلب عليها باللجوء إلىٰ خياله الذي يجده مازال محتفظا بصورتهم كما هم كأنهم ما زالوا معه لم يفارقوه. ومن معين هذا الخيال استمد مفرداته وتراكيبه.

ومن أمثلة هذه المفردات استخدام صيغة الوصف الدالة علىٰ الحركة الدائمة: حركة الأطفال وصخبهم واستمراريتهم في وجدان أبيهم مثل (الراحلون) التي يشفعها بجملة تنفي أثرها وهي (م بانوا ولا رحلوا) وصيغ: (الضاحكون، العابثون،

الحاطمون، المذنبون) ويشفع الشاعر استخدام هذه الصيغ دائما بجملة تزيد من تأثير الدلالة. فهم (الضاحكون... وكلهم نزق) و(الصاخبون.. وكلهم جذل) وهكذا مع بقية الصيغ السابقة المماثلة. والملاحظ علىٰ صيغة الوصف هذه أنها صرفيا جمع مذكر سالم. وقد يكون إيثار الشاعر هذه الصيغة علىٰ غيرها راجعا إلىٰ إحساس نفسي خاص به وهو أن أولاده ما داموا (ريحانة الله) فهم سالمون مثل هذه الصيغة.

ولكن استحضار حركة الأطفال دائما لاتغني عن التألم لرحيلهم وهنا يميل الشاعر إلىٰ استخدام الجملة (فلذ من الأكباد) أو(تخفق) ويستبد به القلق وينعكس في مفردات تصور آلامه الوجدانية مثل:(هوىٰ، جوىٰ، هم، عذاب، هموم) وهي آلام لها مذاق عند صاحبها تكشف عنها مفردات مثل:(العذوبة، الهناءة، الغد، الموموق، الجمال، النظام) في مقابل الخلل الذي أحدثوه في البيت والنفس ومع ذلك ف(لابرم ولا ملل) لأنهم في البدء والمنتهىٰ(ريحانة الله من غرسنا)

وتدور مفردات صخبهم حول محور الطفولة التي لا نظام لها ولا هدوء وترصد هذه المفردات ما أحدثوه في أركان البيت والحديقة مثل:(البسط، الأحبار، المناضد، الوسائد، الستائر. لفائف الحلوىٰ، الأطباق، الهاتف، الزبد والعسل، الصمغ، النقل، الشطائر) وإذا ما انتقلوا إلىٰ الحديقة تنتقل معهم عدسة الخيال الشعري فتصورمفرداتهم (الحديقة ساحتهم، العصا، الفأس، الفراش، جناح الفراشة، النحل، الجعل، الجراد، الصيد، الطير، النسر، العصفور، السنونوة)

فوجود عدد من الأطفال التسعة في مكان كهذا لايمكن أن تتلاقي في رغباتهم بل تتباين وتتنافر. ويرتد هذا التنافر صياحا وعويلا إلىٰ أبيهم الذي مازال يتذكر ولا تفارقه هذه الصورة التي يسجل مفرداتها:(المرهقون، يتخاصمون علىٰ التوافه، يتشاكون، يتشاجرون، ربما اقتتلوا، ملائكة فتكوا، هتكوا)

هذه المفردات التي تدل علىٰ حركة عاطفة الأب نحو أبنائه وصخبهم في البيت والحديقة وعبثهم بكل شيء ثم رحيلهم وقد تركوا ألما في النفس لايغيب ممتزجا باستعذاب كل ما يفعلون لأنهم في النهاية (ريحانة الله) هذه المفردات هي لبنات

الصورة الكلية التي رسمها الشاعر لحركة الأطفال في نفسه وفي خارجها. وهي صورة- كما هو واضح اعتمدت علىٰ جزئيات كثيرة استمدت ترابطها وتأثيرها من وجدان الشاعر الأب الذي يستعذب كل ما يفعله الأبناء ولم تعتمد علىٰ التركيز المجازي قدر اعتمادها علىٰ الوصف المباشر(٨٤)

فمثلا يرصد الشاعر حركتهم وسكونهم وهو بذلك يسجل معلما من معالم حياة الطفولة، ينهض علىٰ مجموعتين من الألفاظ ومسرح واحد للحدث. أما المجموعتان فتدلان علىٰ الحركة مقابل السكون في حالي الحضور والغياب والنظام والفوضىٰ. وأما المسرح فهو البيت وما يتبعه من الحديقة. وهو مسرح يبدو منظما مكتملا به زهو وجمال لكنه يفقد كل هذا بما يعتوره من صخب وضجيج توزعت مظاهره علىٰ جزئيات مثل تلويث البسط بالحبر، دحرجة المناضد، العبث بالوسائد في الثرىٰ، تمزيق الستائر، ثم تتساوىٰ عند الأطفال صحائف الكتب المدرسية ولفائف الحلوىٰ ويصنعون منها سفنا تسير في بحر من الأطباق والقلل، ونصل إلىٰ النهاية وهي زلزلة مسرح الحدث -البيت-إذ (يكاد ركن البيت ينتقل) كما يقول الأميري.

وتتعدد تفاصيل هذه الصورة الكلية المعتمدة علىٰ الحركة وتتغير تفاصيلها بتغير المسرح سواء أكان الكرم أم الحديقة.وتمتد إلىٰ ليالي السمر التي يقضونها ملتفين حول أبيهم. إنهم يتركون في كل مكان أثرا: في البيت أو الكرم أو الحديقة. وفي كل زمن: أثناء الليل حيث السمر أوالمذاكرة وأثناء النهار حيث اللهو والصخب. ومع أنهم بذلك(مرهقون) إلا أن (في طبيعتهم سرا به الإرهاق يحتمل)

ومع إمكانية احتمال إرهاقهم لما فيه من سرن ينتقل الشاعر من الوصف التفصيلي لمسرح الأحداث وحركة الأطفال وتأخذ الصورة عنده بعدا ذاتيا وجدانيا تختلط فيه المتقابلات وتتساوىٰ ويصبح كل منها مفسرا للآخر. فالأب قد(حرم نفسه

(٨٤) انظر/ عبد القادر الرباعي/ الصورة الفنية في النقد الشعري/ دار العلوم للطباعة والنشر/ ألأردن/ ١٩٨٤ وحديثه عن الصورة ونظرية الشعر في النقد الحديث ص٦٩.

كل مطالبها) (ليأخذوا كل الذي سألوا) والسر أنهم(العذاب له عذوبته)و(هم النظام جماله الخلل) و(هم الهناءة والعناء معا)

فمقامهم وفراقهم جلل

عبء وتحمله الكواهل في

حب فلا برم ولا ملل(٨٥)

أما قصيدة (علىٰ شبك العينين) فيمتزج فيها الذاتي الخاص بالقومي العام. فالشاعر قال هذه القصيدة في (سبتة) المغربية وهي شبه جزيرة سليبة. وفي رونق العيد: عيد أسباني وقد أخذت بناتها زينتهن وخرجن أسرابا. والمكان – عن الأميري–عنصر دلالي مهم استدعىٰ نقيضه الغائب وهو أمجاد سبتة الإسلامية. وارتبط عنده هذا الاستدعاء باستدعاء صورة بلاده في الشرق وجهاده فيها، وهذا هو الجانب العام الذي ارتبط عنده ارتباطا قويا بالجانب الخاص وهو أولاده في وطنه والعاطفة هي العامل المشترك بين الجانبين: الهم القومي العام تبدأ حياته في الماضي والحاضر. والهم الخاص حيث البعد عن الأولاد والأهل.

لذلك يعد اسم القصيدة (علىٰ شبك العينين) مدخلا مفيدا جدا إلىٰ هذين العالمين. فهذا الاسم يعتمد علىٰ المجاز الذي يجعل الإبصار متداخلا متقاطعا لطبيعة فعل الرؤية الحسية من خلال كلمة(الشبك)، كل منها يسلم إلىٰ الآخر، إذ لا استقلال لجزء من أجزائها وهذا ما حدث في القصيدة.

لقد امتزج فيها الحديث عن سبتة بالحديث عن الأولاد امتزاجا فيه تقاطع وتداخل وترادف مما يوحي بأن كلا منهما سبتة والأولاد لا يفترق عن الآخر أو أن كلا منهما يؤدي إلىٰ الثاني بحيث يتداخل الوجود والمصير، فضلا عن العاطفة فسبتة السليبة تجعل جسم الأمة ناقصا أو منقوصا.والأب المبتعد عن أولاده لا وجود له إلا

(٨٥) ديوان أب ص١٠٠–١٠٠.

بهم، ومن ثم فلا حرية للمواطن والوطن سليب، ولا حرية للأمة الواحدة وأحد أجزائها مقتطع منها.

والقصيدة تبدأ بنداء الجمع في صورة الواحد ولكنه نداء لا جواب له ويتعلق في دلالته بدلالة السؤال:

يا غيد سبتة، ماذا الغيد والعيد؟

فلا غيد ولا عيد. إن اختزال الجمع في الواحد يشي بأن الوجود المنقوص لسبتة يعني لا وجود ومن ثم فلا جدوىٰ من الغيد(المنادىٰ) ولا من العيد (الفعل) الفرحة الغائبة. إن سبتة ليست في حوزة أهلها مثل الأولاد التسعة وهم بعداء عن أبيهم بعد سبتة عن أهلها. ولذلك يناديهم فلا يسمعون كما أن سبتة بعيدة وكل منهما دونه (بيد)

ولكن البعد المكاني للأولاد، وبعد سبتة عن أهلها لا يمنعان مخيلة الإنسان من استحضار هذين العزيزين: الأمجاد والأولاد. فيظهران متداخلين متقاطعين علىٰ(شبك العينين):

تجري علىٰ شبك العينين سيرتهم

تترىٰ كفيلم له رجع وترديد

وللخيال حياة بينهم وهوىٰ

وللحنين مع الأنفاس تنهيد

إن هذا الخيال ينهض بدوره بعد استحالة اللقاء علىٰ المستوىٰ الواقعي – لحظة الاستحضار-بين الأب والأولاد والأب وما توحي به سبتة. إن دوره قطع الأزمنة والأمكنة أو السباحة فوق الحدود مهما كانت. وهنا يستمر التداخل بين العام والخاص من خلال الخطاب الشعري البادىء بالأفعال المضارعة:

أطوي وأنشر أزمانا وأمكنة

وأستعيد عهودا كلها عيد

إن المستعاد هنا وهو(العهود) التي كلها(عيد) يحدث المفارقة والمقارنة في اللحظة بين الأمس واليوم علىٰ المستوىٰ العام في قوله:

ما أبعد الأمس عن يومي وأقربه

وعلىٰ المستوىٰ الخاص في قوله:

ترن في أذني وجدي ومرحمتي

بذكرياتي من بابا أنا شيد

ياويح بابا. نأىٰ بابا ولازمه

من هم تسعته الأحباب تسهيد

هذه الأفعال المضارعة هي التي تكون حزمة دلالية واحدة (أطوي، أنش، أستعيد، ترن) في جانب وسياق الدلالة علىٰ الزمن الماضي الفاعل فعل المضارع في جانب آخر ثم صيغة التحسر الجامعة بين الجانبين والناتجة عن الإحساس بالمفارقة، وبعد ذلك ترديد الرابط العاطفي ثلاث مرات متلازمات:(بابا) ثم المقطع الكامل الذي يلي ما بين أيدينا إيذانا بإعلان موقف الشاعر من خلال شبك العينين:

وهم أمته في قلب غربته

رحىٰ تدور ولا يثنيه تفنيد

علىٰ ذرىٰ الشهب من غرس الطموح جنىٰ

وفي كروم المنىٰ تزهو العناقيد

وللرسالة في عزمي مناشدة

وملء نفسي أحلام الأماليد(٨٦)

وبعد، فمن الواضح من القصيدتين (ريحانة الله) و(علىٰ شبك العينين) أن الأميري قد اختار لغة خطابه الشعري. هي اللغة التي لا تنهض علىٰ

---

(٨٦) نفسه.

التكثيف المجازي مثل إبراهيم ناجي أو حتىٰ نظيره السوري عمر أبي ريشة، وإنما جاءت لغته ذات طبيعة خاصة هي ميلها إلىٰ لغة الرسالة المفتوحة لمن يخاطبهم إذ يخاطب (كل العوالم) وميزها اعتمادها علىٰ عدد هائل من المفردات التي ارتبطت بعاطفة الأبوة وما تلازم معها من عواطف اتجهت نحو الوطن-سوريا-أو نحو أمته-العرب-أو نحو انتمائه الديني-المسلمين-وما نتج عن ذلك من استدعاء الماضي للمقارنة بالحاضر رغبة في إحداث المفارقة في ذهن المتلقي ليدفعه إلىٰ النهوض بالعمل من أجل هذه الأمة.

كما امتازت الصورة عنده بكونها صورة كلية اعتمد تأثيرها علىٰ ترابط تفاصيلها الدقيقة والبسيطة بحيث لا تستطيع أن تحذف تفصيلا ولا تتخطاه.يؤكد ذلك قصر الجمل المستخدمة وارتباطها بحروف العطف الكثيرة وخاصة الواو وميلها إلىٰ الجمل الفعلية الراصدة للحركة والتغير والانفعال والقلق العاطفي في تصوير ولعه بأولاده وحركتهم، وتصوير الحاضر مقرونا بما يفارقه أو يؤكده. وإذا كانت شخصية المبدع ذات تأثير في تشكيل لغة خطابه الشعري، فإن الأميري قد التقىٰ علىٰ مستوىٰ السياق الشعري التاريخي بأبي فراس الحمداني في ملمح من ملامح شخصيته الشعرية أشرنا إليه.

وكذلك التقىٰ الأميري في قصيدته (علىٰ شبك العينين) بالمتنبي في قصيدته المشهورة في هجاء كافور (عيد بأية حال عدت ياعيد) ومن الطريف أن الثلاثة الأميري وأبا فراس والمتنبي جمعهم هم واحد: الأسىٰ لحال العروبة الضائعة وسطوة أبناء الأمم الأخرىٰ علىٰ مقدراتها.

فالمتنبي هو (شاعر العروبة) بتعبير أستاذنا شوقي ضيف. وجد ضالته في شخصية أمير عربي (سيف الدولة) في زمن تمزقت فيه أوصال العروبة. ويلتقي الثلاثة في المكان(حلب) فالمتنبي طاب له المقام زمنا رغدا في حلب والمتنبي يفارق حلب حزينا ويترك قلبه فيها علىٰ أمل العودة ولا يعود. والأميري طالما فارق حلب إما رهبة وإما رغبة. وفي الحالين لاينقطع خفقان قلبه عليها. ثم يموت بعيدا عنها ولا يعود إليها.

ويبقىٰ أن نقول إن تاريخ المكان(حلب) بأعلامه متربع في لاشعور الأميري خاصة المتنبي الذي ظلت أنغام قصيدته المشار إليها باقية في وجدان صاحبه حين كتب (علىٰ شبك العينين) كما ظلت شخصية المتنبي المتطلعة ماثلة في بناء وعي الأميري برسالته وأبعاد خطابه الشعري. ولهذا الحديث مجال آخر ووقت آخر يعلمه الله.

نزار الشاعر الغضوب والوعي المضاد

لم يبق في الذاكرة من الشعراء والفلاسفة والعلماء وكل أصناف المبدعين الكبار إلا أسماء تعد قليلة بالقياس إلىٰ العدد الحقيقي لكل من قال شعرا أو خط سطرا في كتاب العلم أو الفلسفة أو الفكر الحر الخلاق. وهؤلاء الذين ظلت أسماؤهم محفورة في وجدان التاريخ الإنساني العام قبل العقل والذاكرة هم الذين لم يسبحوا مع التيار بل سبحوا ضده وتحملوا تبعات هذه السباحة بما فيها من مقاومة التيار وهو أشد عنفا ومن المخاطرة بحياتهم وراحتهم والتضحية بناعم العيش وهدوء البال ولذيذ الطعام والاستمتاع بلذات الحياة.

فلم يكن سهلا ولا ميسورا لشاعر مثل عروة بن الورد أن يجابه سطوة القبيلة وجهامة التقاليد الاجتماعية السائدة لمجرد أن اقتنع بل اعتقد اعتقادا يقينيا أن العدل الاجتماعي قرين الحرية الفردية غائب عن مجتمع يعد الفردية كفرا والحديث عن الحرية الفردية هرطقة وتخريفا وأن الفرد القابع علىٰ قمة الهرم الاجتماعي غشوم جاهل ظالم عصيانه حق والخروج عليه واجب. فكان شعر عروة تصويرا للأصيل والباقي في المشترك الإنساني العام بغض النظر عن الحدود الجغرافية واختلاف اللغات وتباين الأعراق والثقافات وكان عروة مثلا لمن قال لا وكان شعره صوت الغضب من أجل الإنسان، يشبهه أمثاله من الشعراء لورد بايرون ولوركا وبابلونيرودا وأبو نواس الذي أعلن بيانه الشعري الذي لم يحد عنه

صفة الطلول بلاغة القدم … فاجعل صفاتك لابنة الكرم

تصف الطلول علىٰ السماع بها … أفذو العيان كأنت في الفهم

كيف يصف أثرا لم يعد له وجود في حياة الشاعر الذي يسكن المدينة ولا يسكن البادية ويظل غيره من الشعراء يصفونه ولاء لتقاليد اجتماعية ألقت بظلالها علىٰ التقاليد الشعرية؟ إن فعل، فقد خان موقفه الفكري والوجداني، وإن خالف ولم يصف كان عليه أن يدافع عن موقفه الأخلاقي قبل الفني وأن يتحمل ويلات الغضب والنفور

منه إلىٰ حد وصمه بالخروج عن الملة والاستهزاء بما هو ثابت ومعلوم بالضرورة. من هنا كان احتكامه إلىٰ مبدأ بسيط وهو المعاينة والمعاشرة الذي يعني الإنصات إلىٰ متغيرات الواقع الاجتماعي الجديد وترجمتها شعرا موازيا لها في لغة جديدة وصور لافتة غير معتادة علىٰ أساس (أفذو العيان كأنت في الفهم؟!) (واحد في اللفظ شتىٰ في المعاني) ولم تكن الخمرة والولع بها في شعره إلا إشارة بليغة إلىٰ التحول الاجتماعي الخطير الذي طرأ علىٰ حياة الإنسان الذي يستظل بهذه الحضارة العربية القوية المسيطرة وإلىٰ ازدياد دور المرأة وخطورته حتىٰ وإن لم يكن هذا الدور منصوصا عليه ومعترفا به من السلطات الدينية والاجتماعية والسياسية في المجتمع ومن قال إن الشاعر المتفرد عن السياق العام ينساق وراء الخطاب السياسي أو الديني العام؟

إن نزار قباني واحد من هؤلاء الشعراء الذين آثروا عن قصد وإصرار أن يسيروا في طريقهم منفردين وأن يتحملوا مغبات السير في الطرق الوعرة وأن يكسروا كل ما استقر عند الجماعة أيا ما كانت من قواعد وأعراف وتقاليد صارت هي في حد ذاتها هدفا مرصودا لنبالهم وقذائفهم. فهل احتكم نزار إلىٰ مبدأ مختلف عن المبدأ الذي احتكم إليه عروة بن الورد أو بشار بن برد أو أبو نواس أو غيرهم من كبار المغردين بعيدا عن السرب مع اختلاف الزمن والظرف؟

إن **أول** ما يلفتنا من مباديء عند هؤلاء أنهم أسسوا موقفا فكريا منحازا للإنسان وقضاياه منطلقين من قسوة الواقع الاجتماعي الذي يقر الظلم ويقدمه علىٰ أنه قواعد الاستقرار والبناء وشادوا حلمهم القائم علىٰ جنة الإنسان في الأرض ولا تقوم هذه الجنة في غيبة الوعي ولا يتحقق الوعي إلا بتحقق دور الحواس بوصفها المدخل الحقيقي لكل تجربة علمية أو إنسانية وما يترتب علىٰ هذه التجربة من معاناة وكشف واكتشاف وإثراء لقوىٰ الإبداع كالخيال والحدس والبصيرة والعقل. هذا الموقف جعلهم يبحثون عن المهمل والغائب والمهمش سواء أكان في الواقع الاجتماعي أم في الواقع الطبيعي فاتسعت لديهم آفاق الرؤية وتطورت أدوات التعبير. **وثانيا** أنهم طوعوا لغة الشعر كما طوعوا الشعر ذاته ليصور ما هو يومي وملتحم بحياة الإنسان وأشواقه

وتطلعاته ولم يجعلوه وقفا علىٰ القول المأثور والمعاني المعتادة والمألوفة أو بيانا رسميا للسلطان. بل جعلوه وعاء لرؤيتهم ذات الآفاق المتسعة والأبعاد المتعددة فاقتربت لديهم لغة المجاز من لغة الناس أو قل جعلوا لغة الناس هي لغة الشعر الذي نزل من عليائه وعزلته إلىٰ البسطاء والمتألمين والحالمين والمراهقين والناقمين والعاجزين عن التعبير عن أنفسهم ، لذلك لم يكن غريبا أن تكون حداثة بشار منصرفة في جانب منها إلىٰ التعبير عن (**ربابة ربة البيت تصب الخل في الزيت لها عشر دجاجات وديك حسن الصوت)** وإلىٰ رثاء حماره الذي نفق ، وإلىٰ الإشادة بكل ما هو عياني والإفلات دائما من أسر الإعجاب بما يبدع (والله ما ملك قيادي قط الإعجاب بشيء مما آتي)

أدرك نزار سيرة سابقيه من الغاضبين المبدعين المؤسسين للوعي الجديد الذي لا مفر من أن يكون صادما. كما أدرك وعي معاصريه من المبدعين الشعراء ذوي الأسماء المعروفة مثل أدونيس الذي تدثر بالفلسفة واللاوعي والمسكوت عنه من تجارب التاريخ ومثل محمود درويش الذي صنع من جدل الثقافة مع الوجدان الملتهب بقضية فلسطين غناء شجيا لا يضاهيه في شجنه إلا شجن صلاح عبد الصبور ومثل مظفر النواب الذي ناح كثيرا مازجا نواحه الكربلائي بأوجاع الظلم والاستبداد ولكن الشعر عند هؤلاء وأمثالهم من الأصوات المعروفة ظل رهين حالة صاحبه كما ظل رهين الجمهور الذي يتخيله ويرجوه كما ظل رهين الموقف السياسي والاجتماعي من مدىٰ حرية التعبير وقنوات النشر وكان من المنطقي أن يبحث نزار عن شعر مخالف بأدوات مخالفة وعن جمهور لم ينزل إليه أحد من أقرانه يساعده علىٰ ذلك وعيه الحاد والمؤلم بجبروت التقاليد وسطوتها علىٰ المرأة والكلمة، فاختار أن يكون الشعر خبز الناس اليومي لإيمانه بأن هؤلاء الناس هم ورثة الثقافة العربية التي يمثل الشعر قوامها الرئيس وأنهم قد حيل بينهم وبين هذا الشعر كما حيل بينهم وبين التعلم الصحيح في المدارس والجامعات واختار أن تكون المرأة التي جعلتها التقاليد العمياء عورة أيقونة شعره وأن يجلي كل ما يمكن أن يكون مسكوتا عنه عند الحديث عن العورات.

أما عن الشعر فيقول في (قصتي مع الشعر): **"كانت لغة الشعر متعالية بروتوكولية لا تصافح الناس إلا بالقفازات البيضاء ولا تستقبلهم إلا بالقبعة المنشاة وربطة العنق الداكنة. وكل ما فعلته أنني أقنعت الشعر بأن يتخلىٰ عن أرستقراطيته، ويلبس القمصان الصيفية المشجرة، وينزل الشارع ليلعب مع أولاد الحارة، وبكلمة واحدة رفعت الكلفة بين وبين لغة لسان العرب، وأقنعتها بأن تجلس مع الناس في المقاهي"**

هذا الشعر الذي أقنعه نزار بأن يلعب مع أولاد الحارة وأن يجلس مع الناس في المقاهي كان يمثل الوعي المضاد المتمثل في كون الشعر لغة المجاز الراقية المركبة والمعقدة التي يكتبها الشاعر ترجمة لامتلاكه اللغة وإدلالا بثقافته العميقة علىٰ نحو ما صنع أبوتمام من قبل في القرن الثالث الهجري ونشأت حول لغته الشعرية خصومات نقدية واسعة منها ما أنصفه ومنها ما أخرجه من دائرة الشعر والشعراء ولكنها اجتمعت علىٰ مشكلة لغة المجاز التي نال بسببها أبوتمام ما نال من اتهامات بالتجرؤ علىٰ الدين والدهر والغيب. هذه اللغة التي جعلها نزار لغة أولاد الحارة والبسطاء من مرتادي المقاهي، هي نفسها التي انتهجها أبو العتاهية في القرن الثاني الهجري لغة لشعره عندما أعلن قوله **لو أردت أن أجعل كلامي كله شعرا لفعلت**، بعد أن خرج من أزمته العاطفية ليعبر عن مصير الإنسان والكائنات والفناء وعبثية الوجود.

هذه اللغة نفسها هي التي جرت عليه ويلات هارون الرشيد لبساطتها وخطورتها في آن واحد فهي سهلة الوصول إلىٰ جمهور عريض من الناس – وما أكثرهم – من المحرومين والمتطلعين والناقمين من مختلف الأعمار والأنواع والثقافات والأماكن وهي بتناولها قضايا الوجود والفناء والعدم تسوي بين الإنسان والإنسان بغض النظر عن المواقع الاجتماعية والمناصب والجاه والسلطان فتجريء العامة علىٰ الصفوة وتخل بقسمة الغرماء التي يبنىٰ عليها الاستبداد في كل زمان ومكان.

من هنا كانت خطورة وعي نزار وخطره علىٰ بنية الاستبداد العربية أولا وعلىٰ بنية الاستبداد في كل مكان. فقد خشي منه كل الحكام العرب وكل الأنظمة العربية علىٰ اختلافها وتعارضها من ملكية وجمهورية وخشي منه كل المنتفعين من ثبات الحال

ببقاء هذه الأنظمة وهم كثيرون لعل أبرزهم وأكثرهم تقليدية من يضعون أنفسهم أوصياء علىٰ قلوب الناس باسم الدين أو ما يعلمونه من الدين.

وقد اكتشف نزار هذا التضاد في الوعي بينه وبين من ينكرون رؤيته وأدواته منذ زمن مبكر عندما أصدر بواكير قصائده ودواوينه وأدرك الصدىٰ محصورا في كونه شاعر النساء المتجريء علىٰ جسد المرأة بأنه فصل من جلود النساء عباءة وبنىٰ من الأثداء أهراما من الحلمات ولم يلتفت أحد من حراس الفضيلة في المجتمعات العربية إلىٰ وضعية المرأة التي تشير إليها كلمات نزار.

ترجم نزار هذا الصراع بصفته شاعرا متربعا علىٰ **قمة الغضب** بمزيد من الإيغال في تصوير الأوجاع تصويرا صادما ومؤلما في شعره علىٰ مرحلتين مهمتين الأولىٰ مرحلة النقد الاجتماعي علىٰ نحو ما جاء في قصيدة (**خبز وحشيش وقمر**) العام ١٩٥٤م والثانية مرحلة النقد السياسي علىٰ نحو ما جاء في قصيدة (**هوامش علىٰ دفتر النكسة**) العام ١٩٦٧ . ولم يكتف بالشعر بل عضد موقفه الفكري والفني بأقواله المرسلة في الصحف والمجلات وغيرهما من وسائل الإعلام. يقول في حديث من أحاديثه الصحفية في رده عن موقف الشاعر من السلطان:

"إذا كانت الوردة والنحلة والسمكة تستطيع أن تدافع عن نفسها، فأولىٰ بالشاعر أن يقف في حنجرة السلطان كشوكة مستحيلة البلع.إن الشاعر الذي يعيش تحت جبة السلطان هو شاعر ساقط . فالتاريخ لا يتذكر أبدا دراويش الشعر والجالسين طوال الوقت علىٰ أرصفة مدينة(نعم). إن الموقع الطبيعي للشاعر هو أن يسكن (في جفن الردىٰ وهو نائم) انظر جهاد فاضل/ فتافيت شاعر/ دار الشروق القاهرة ص٩٠

هذا الشاعر الغاضب لم يكن غضبه غضبا شخصيا ولا نابعا من نفس تتطلع إلىٰ ما في أيدي الناس بل كان غضبا من أجل الإنسان علىٰ كل مظاهر التخلف والفقر والجهل والاستبداد والقمع من هنا كان حرصه علىٰ فنه من أجل جمهوره العريض وحرصه علىٰ جمهوره حتىٰ وإن صدمه فيما يحب ويعتقد. فالقومية العربية حلم كل الملايين من العرب وكم لاقينا في سبيله من نكسات وعانينا من آلام، هذا الحلم يرفض

نزار أن يظل بعيدا عن الفحص والتفتيش الأمر الذي جعله يكيل لهذا الحلم كل الانتقادات الموجعة علىٰ نحو ما كتب في (هوامش علىٰ دفتر النكسة) وفي قصيدته التي نعىٰ فيها العرب. إن نزار يؤثر أن يؤلم جمهوره في حلمه القومي بدلا من أن يخدعهم علىٰ طريقة عمرو بن أم كلثوم لإيمانه " أن **الجمهور كالطفل لابد من أخذه بالعنف إذا اقتضت الضرورة" وأن" الشعر يضيء خشبة المسرح بحيث لا يبقىٰ شيء في العتمة" وأن " الشاعر الحقيقي هو الذي يسافر في اتجاه الإنسان ويخترق حدود مدينته أو طبقته ليلتحم بالطبقات الأخرىٰ. فاللورد بايرون فعل ذلك وأبوفراس الحمداني ولسان الدين بن الخطيب وابن زيدون والبارودي وشوقي. كل هؤلاء استطاعوا أن يكسروا جدار الطبقة"** ليصلوا إلىٰ الإنسان. (فتافيت شاعر ص٩٠/ ٩١/ ٩٤)

هذا الوعي النزاري الغضوب بالمعنىٰ الذي قدمنا هو أشبه بوعي الثوار الغضوبين. فالثورة فعل جذري مثل الإعصار أو الفيضان يكتسح أمامه الضار والعفن ويعلو فوقه الزبد لكنه قد يودي بما هو نافع ويقتلعه وقد يصيب من لا يريد إصابته وقد يسيء إلىٰ من يحب ويعتز وقد يقع في الفعل وضده وهذا شأن الوعي النزاري وليس شأنه وحده بقدر ما هوشأن كل الغضوبين الثائرين. فقد وصم نزار العرب وهو يريد أن يصم حالهم بأنهم أمة تبول فوق نفسها كالماشية وتقتل من يتجول بين أحيائها من أجل القرش وأنهم أعراب وعربان وأنهم – علىٰ وجه المخالفة – أسوأ أمة أخرجت للناس وأن العروبة في رأيه مثل قطعة الجبنة الفاسدة لايمكن أن يتعاطف معها. وبلغ به القول إلىٰ أن أبالهب مازال يدير الأمر، ففي قصيدة بلقيس يقول:

لاقمحة في الأرض تنبت دون رأي أبي لهب

لارأس يقطع دون أمر أبي لهب

كل الكلاب موظفون ويأكلون ويسكرون علىٰ حساب أبي لهب

كل اللصوص من المحيط إلىٰ الخليج

يدمرون ويحرقون وينهبون ويرتشون

ويعتدون علىٰ النساء كما يريد أبو لهب

هذا الوعي النزاري كما وقع في خطيئة الانفعال الجامح الذي أوصله إلىٰ الشتم والجرح والتعميم والانتقال من الحالة إلىٰ الأمة دون استثناء. فالأمم مثل الأفراد لها حالات من القوة وحالات من الضعف ونقد الحالة مباح ومستحب ومحضوض عليه، هذا الوعي وقع فيما نسميه بالتناقض الانفعالي:" فهو يرىٰ أن المرأة مضطهدة وهذا حق ومن حقها أن تحب وأن تحب وأن تعمل" ويرىٰ أنها متعة للرجل، بل يفخر في دواوين سابقة أنه اشتراها بدراهم ويفخر فيما بعد بأنه فصل من جلود النساء عباءة وبنىٰ أهراما من الحلمات.

وهو يهاجم التاريخ في الشرق الإسلامي في صورته العربية، ولكنه يمجد قريشا في قصائده السياسية ويتحسر علىٰ نخوة الأشراف من قريش، ويميز عرقيا بين الشعوب وهو الذي يدعو للحب بين الناس كل الناس دون تمييز، ثم ينتقد الدين ولكنه يبقىٰ مؤمنا ويدعو إلىٰ الخلاص من عقدة الدين ويرىٰ أن يكون علاقة محبة وصلة إنسانية قائمة علىٰ التعايش أي يريد الدين سلوكا ينفصل عن الدولة والسياسة" (وفيق خنسة/ دراسات في الشعر السوري الحديث/ ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر ١٩٨١/ ص١٧٧) ولذلك صار نزار ازدواجيا متناقضا لأنه واحد من أبناء البرجوازية المخلصين ، والبرجوازية تتسم بالنفاق الأخلاقي في سلوكها كما تتسم بالازدواجية .ولكنه ظل محتفظا بدهشة الطفل ونقاء القلب وقدرته علىٰ الغضب الأبيض

القسم الخامس

١- أنوثة الشعر وتأنيث العالم

٢- تناص أم اشتباك نصي في شعر يعقوب الرشيدي

أنُوثة الشِّعْر وتأنيثُ العَالم

الأنوثة والذكورة وجهان لشيء واحد هو الحياة التي نحياها. وهما معا يمثلان فكرة الأزواج التي أقام الله-سبحانه وتعالىٰ-العالم عليها :(سبحان الذي خلق الأزواج كلها مما تنبت الأرض ومن أنفسكم ومما لا تعلمون) وقد جسدت اللغة هذه المسألة تجسيدا قويا في أبوابها المعروفة مثل الأسماء والأفعال والضمائر والصيغ والأحوال والمواقف. واللغة كما نعلم هي الصورة النظرية النموذجية للعالم كما ندركه ونعيشه وهي وعاء الثقافة التي تعد في حقيقتها تمثيلا لموقف الإنسان من العالمين الطبيعي والاجتماعي

ومن يتأمل في التسميات التي نطلقها علىٰ الأماكن ، يدرك علىٰ الفور الحس التمييزي لدىٰ الإنسان منذ القدم في تفضيله بعض الأماكن علىٰ بعض ويتبدىٰ هذا التفضيل في صيغة لغوية مؤنثة كأن نقول علىٰ مكة إنها (أم القرىٰ) أو أن نقول علىٰ القبلة الأولىٰ – القدس- (أم المدائن) أو أن نطلق علىٰ بلد كبير ذي عراقة في القدم والتاريخ (أم الدنيا) وما هذه التسميات الأنثوية إلا إعلانا من جانبنا عن مدىٰ التقدير والإجلال الذي قد يرتقي إلىٰ مرتبة التقديس كما هو الحال في موقع مكة عند المسلمين وموقع القدس عند المسلمين والمسيحيين وموقع الأماكن المتعددة في شعرنا العربي علىٰ امتداده عند المحبين والعشاق وتسامي هذه الأماكن إلىٰ درجة الرمز الخفي الدال علىٰ حنين تاريخي لزمن معين وأشخاص بأعيانهم كما هو الحال عند كبار الشعر الصوفي والشعر الشيعي في أصفىٰ نماذجه عند الشريف الرضي الذي يشير في قصيدته

يا ظبية البان ترعىٰ في خمائله   فليهنك اليوم أن القلب مرعاك

إلىٰ مكة والحجاز.

ولم يتوقف أمر التأنيث الدال علىٰ أهمية موقعه في ثقافتنا ووجود الإنسان بكامله عند هذا الحد بل امتد إلىٰ تسميات وردت في القرآن الكريم علىٰ سبيل التقدير

والتعظيم حين سمىٰ سبحانه وتعالىٰ سورة الفاتحة (أم الكتاب) وأطلق لفظ الأم علىٰ العقل لموقعه من الإنسان في قوله تعالىٰ(فأما من ثقلت موازينه فهو في عيشة راضية وأما من خفت موازينه فأمه هاوية) وليس من باب عابر السبيل أن تكون الجنة أنثىٰ والنار أنثىٰ وكذا كل أسمائها التي وردت لها في القرآن علىٰ ما أعلم وأن يشير القرآن إلىٰ اعتقاد بعض الناس أن الملائكة إناث وأن يكون من نعيم الجنة الحور العين وقاصرات الطرف وأن يكون من شراب أهل الجنة الخمر وهىٰ مؤنثة وأن تكون الشمس وهىٰ أكبر من القمر وأشد مؤنثة .

ويصعب علينا أن نحصر كل مظاهر الأنوثة ومواقعها في هذا الوجود وأعني تحديدا اللغة والثقافة ومفردات العالم الطبيعي: النبات والبحار والحيوان والحشرات والجماد والشمس والقمر والكواكب الأخرىٰ مما يجعل فكرة الأنوثة مبدأ أساسا من مبادئ الحياة وتفاعلاتها واستمرارها ويؤدي بنا إلىٰ أن نراجع ما استقر في قيمنا ومجمل ثقافتنا عن مسألة الذكورة وتعاليها علىٰ الأنوثة

وقد لفت نظري ما أطلقه الشعراء العرب من تسميات علىٰ ما راق لهم من قصائدهم وما انفردت به من الحسن والجمال وما تعلق بكيفية إيجادها وتكوينها حتىٰ تستقل بذاتها كائنا له ملامحه الخاصة التي تميزه عن غيره من الكائنات. وأعني بالشعراء العرب صفوة من الشعراء الكبار الذين انطلقوا في كتاباتهم من مواقف فكرية ومواقف جمالية، أقصد أن المسألة عندهم لم تكن عفو الخاطر أو رمية من غير رام وكيف يكون ذلك عند شاعر مثل أبي تمام أو ابن الرومي أوابن الجهم أو الشريف الرضي أو مهيار الديلمي

إن هؤلاء وأمثالهم – علىٰ اختلاف أزمانهم –قد عاشوا في ظل النضج الثقافي الناتج عن التقاء الثقافة العربية بالروافد الثقافية المتعددة عند الفرس واليونان والرومان والهند وثقافات الحضارات القديمة التي ورثتها الحضارة العربية ولم تكن كلمة الثقافة تخلو من ثمار العلم ومنتجاته التي استوعبتها العقول الكبرىٰ من العلماء العرب والمسلمين. وتجلىٰ كل هذا الميراث العظيم في صور شتىٰ منها الشعر الذي اكتوىٰ

هـؤلاء الشـعراء بنـاره المقدسـة ورأوا فيـه مجـالا للتعبيـر عـن همـوم أزمـانهم ومثلهـا الجمالية وعن هموم الإنسان ومحنته في الوجود إزاء القهر والاستبداد والجهل وطغيان السلطة بكل أشكالها.

من هنا صارت القصيدة عندهم كائنا أبقىٰ منهم ومن الزمن ومن السلطة أيا كانت ولم يجدوا لها ما تستحقه من الأوصاف إلا الأوصاف المستمدة من عالم الأنوثة وكأن القصيدة حين تصير أنثىٰ فهي وحدها القادرة علىٰ تحويـل مـا بالعـالم مـن قبـح ودمامـة إلىٰ حسن وجمال وما به من قهر وظلم إلىٰ حرية وعدل ومن ثم فإنها تحيل العالـم إلـىٰ عالم جميل حين تضـفي عليـه سـمات الأنوثـة ومـا تتضـمنه مـن رقـة وخصـوبة وتجـدد وحضور وجمال وتوالد وتكاثر.

إن هـذا الـوعي الفكـري والجمـالي هـو الكـامن وراء الأوصـاف الأنثويـة التـي أطلقوهـا علـىٰ القصـيدة، فهـىٰ "خريـدة مـن حـريم الشـعر" و"عـذراء لا تفـتض إلا بـالفطن"و"ريحانـة مـا استنشـقت أرواحهـا" و"سـلافة تصـحي إذا مـا أسـكرت" وهـىٰ المرأة اللعوب التي تزداد تمنعا ما ازداد غرامك بها وتشجي الملوك وتخدعهم عن المنفوس والمرغوب.

ولـم يكـن مهيـار وحـده الـذي وعـىٰ دلالات الأنوثـة حـين أطلـق هـذه التسـميات وغيرها علىٰ القصيدة، بل كان حلقة في سياق متصل لـم يكـن أولـه الشـاعر إبـراهيم بـن هرمة في منتصف القرن الثاني الهجري ولم يكن آخره قمة شعرية وفكرية مثل أبي العلاء المعـري في القـرن الخـامس الهجـري. فقـد تواصـلت هـذه الأوصـاف عنـد البحـتري فالقصيدة – عنده – عروس من "عرائس الشعر".

وعند ابن الجهم" كريمة" من الكرائم التي تصان للكفء وعنـد ابـن الرومـي هـي "بكربخاتم ربها لم تفتق"وهىٰ "ابنة حر"وعنـد الشـريف الرضـي هـي" العـذراء تتـألق نضارة مثلما يتألق الروض النضير" ولها في خدرها صرامة ما للهصور الخادر"

لم يجد هؤلاء الشعراء من عالم الأنوثة إلا المرأة بكل ما يحيط بها مـن الصـفات الجميلة في كل حال من حالات رقيها السلم الاجتماعي، فهىٰ عـذراء وهـي ثيـب وهـي

المطلوبة علىٰ الدوام وتتفاوت العذراء كما تتفاوت الثيب في الجمال والحسب والنسب وبمقدار التفاوت يكون التمنع والدلال والإقبال والخفاء والظهور ومن يطلب الحسناء لم يغلها المهر. وكذلك القصيدة عند هؤلاء الشعراء حين قرنوها بالمرأة وهي أصفىٰ نماذج الأنوثة وأرقاها

والسؤال الذي يطرح نفسه هو لماذا كان هذا القران بين القصيدة والمرأة علىٰ مستوىٰ الوصف أي إضفاء صفات الأنوثة من عالم المرأة علىٰ القصيدة؟! إن الإجابة علىٰ هذا السؤال تعني الانتقال إلىٰ كيف يمكن للشعر أن يؤنث العالم؟ فكما قلنا في صدر كلامنا إن الأنوثة والذكورة وجهان لحقيقة واحدة هي الحياة ولكن الانحياز الكامن في ثقافتنا منذ القدم وفي ثقافة غيرنا من الأمم للذكورة جعل أعيننا لا ترىٰ ما يحدث في الطبيعة والحياة الاجتماعية من توالد وتكاثر وتعاطف بين الكائنات وألفة ومودة إلا من منظور أن الأنوثة ضعف ووهن ونقص يقابله علىٰ مستوىٰ الذكورة قوة ووفرة وكمال في الأداء وأن الأنوثة هىٰ وعاء المتعة للذكر سواء أكانت بالرضا أم بالاغتصاب، وسواء أكانت حلالا أم حراما

هذا الموقف الذكوري من الأنوثة أسقط قيمة الأنوثة في عالم الإنسان وفي كل مجالاتها الأخرىٰ لأنه أسقط سلفا قيمة التعدد والاختلاف وراح يفسر الواقع الطبيعي كما يفسر الواقع الاجتماعي من منظور واحد هو سيادة الذكورة. من هنا تأتي أهمية صنيع هؤلاء الشعراء الذين نقدم تصورهم لعلاقة القصيدة بالأنوثة وربط هذا التصور تحديدا بعالم المرأة دون غيره من عوالم الأنوثة الأخرىٰ ، وكأنهم أرادوا أن يعيدوا إلينا توازن الرؤية إلىٰ مطلق الأنوثة وعلىٰ الأخص أنوثة المرأة التي تحتل موقع القلب في العالم الاجتماعي، ونحن نعلم أن الفن ومنه الأدب لا ينقل موضوعه نقلا حرفيا ولا يحرص علىٰ أن نرىٰ التفاحة أو الشجرة في العمل الفني أو الأدبي كما هي بل يحرص كل الحرص علىٰ أن يقدم صورة موازية للتفاحة أو الشجرة وإن كانت تشير إليها لأن التفاحة صارت ذات معنىٰ ودلالة ووجود لم يكن لها من قبل وهذا هو سبيل الفن إلىٰ

إثراء العالم بشقيه الطبيعي والاجتماعي أن يكمل نقصه بنقده وأن يكتشف ما فيه من الجمال حتىٰ ولو كان قبيحا بتفسيره

وبناء علىٰ ذلك فإن قران القصيدة بالمرأة علىٰ مستوىٰ الوصف وعلىٰ مستوىٰ الفعل الأنثوي أعني قدرة المرأة بالفعل علىٰ تأنيث العالم بما يعني اكتشاف ما فيه من جمال ورقة ومودة وتعاطف وخصوبة وتجدد، يعني كل ذلك قدرة القصيدة مثل المرأة علىٰ تأنيث العالم

ويمكن أن نرىٰ تصورات هؤلاء الشعراء بصورة أوضح عبر صياغاتهم الشعرية:

فأبو تمام يرىٰ أن المتلقي هو أبو عذرية قصيدته الحسناء التي زفت إليه كأنها عروس عليها حليها يتكسر، بل يذهب إلىٰ القول بأن الشعر فرج لا يفترعه إلا من يقوىٰ عليه، وهو الشاعر الذي انفرد بين أقرانه بهذا التصور للشعر. وجاء عنده لفظ الافتراع مقترنا دائما بالعذرية، واللافت للنظر أن صفة العذرية عنده كما اقترنت بالقصيدة اقترنت بوصف الاقتحام والتغلب علىٰ الحصون والمدن في مثل قوله:

تعْلم كم افترعت صدور رماحه وسيوفه من بلدةٍ عذراء

وقوله:

من كل فرج للعدو كأنه فرج حمىٰ إلا من الأكفاء

فالشعر فرج والبلدة عذراء وللعدو فرج، والجامع هو الافتراع وإن اختلفت الوسائل والأزمنة والأماكن، والأرض تنتظر السحاب وترتاح له كما ترتاح الهدي (العروس) إلىٰ البعل:

ترىٰ الأرض تهتز ارتياحا لوقعه كما ارتاحت البكر الهدي إلىٰ البعل

الشاعر يفض بكارة الشعر فتكون القصيدة العذراء كما يقتحم المقاتل البلدة العذراء التي لم يقتحمها أحد قبله ويقتحم فرج العدو ليخلق واقعا جديدا لم يكن من قبل ووقع الماء علىٰ الأرض الجدباء أشبه بوقع البعل علىٰ العروس البكر. أفعال التغيير كلها واحدة تهدف إلىٰ إيجاد واقع جديد أو كائن جديد ذي خصائص جديدة

مفارقة لما سبق ومثرية للحياة التي أصابها الجدب والقحط.إنه فعل الخصب الأنثوي الذي تؤديه الأنثىٰ كما تؤديه القصيدة. نجد ذلك عند أبي تمام كما نجده عند غيره من أقرانه وإن كان عنده أظهر، ف(كرائم) ابن هرمة هي (عرائس الشعر) عند البحتري وهي عند ابن الرومي (البكر التي مازالت بخاتم ربها) و(العذراء) المتألقة نضارة وحيوية عند الشريف الرضي وأخيرا هي (كرائم تفترع ويفض خاتمها إذا قدم المفترع صداقها) كما يرىٰ مهيار

هذا التصور الأنثوي للقصيدة وربطه بالمرأة مرهون بما يحدث للمرأة حين تلتقي بالذكر ويحدث افتراع للفرج هو إيذان بحياة جديدة ومن ثم فإن لهذا التصور أصوله فيما أقرته الشريعة الإسلامية من مفردات الزواج وفيما قدمه الصوفيون العرب والمسلمون،إذ تصوروا في البداية أن عملية الحلق التي تتم في الكون علىٰ مستويات متعددة كل يوم ما هي إلا عملية نكاح كما يعني أحد تعبيراتهم : (النكاح الساري في جميع الذراري) ويري ابن عربي " أن الخلق الإنساني يشبه الخلق الإلهي، فالله قد خلق آدم علىٰ صورته ومنه خلق حواء، فخلا مكان خلقها منه مكان ضلع، وحلت محله الشهوة ترىٰ في جسمه، فلا فراغ يحدث في هذا العالم ، ودفعت هذه الشهوة آدم نحو حواء، كما جذب حواء لآدم حنينها إلىٰ أصلها فتناكحا ، فكان أفراد العالم .

فالتقاء الذكر والأنثىٰ عملية نكاح، وهو نكاح جدلي، لأن الدافع إلىٰ النكاح هو الشهوة، والدافع إلىٰ الخلق هو الحب، والمخلوق ننحته من أنفسنا، فيترك مكان حبه ويظل هو في حنين إلىٰ أصله أبدا والحب والحنين يجمعان الخالق والمخلوق في نكاح يولد مخلوقا جديدا، ومن هنا نفهم فناء الفنان في عملية الخلق وتعلقه بما يخلق وتحول عملية التلقي إلىٰ عملي نكاح"

فالواضح من هذا التصور الصوفي أن عملية التلقي امتداد لعملية الخلق، وأن الدافع إلىٰ عملية الخلق هو الإحساس بالفراغ الذي يكمن وراءه الحب والحنين فيكون العمل الفني الجديد، ولأنه لصيق الفؤاد يكون عزيزا علىٰ ذات الفنان فلا يفرط فيه، وهذا يوضح إلحاح الشعراء الذين نتحدث عن تصورهم لأنوثة الشعر علىٰ

احتفاظهم بقصائدهم وعضلها عن النكاح إلا لمن هوكفء لها أو يعادلها فهما وتلقيا. كما أن عملية التلقي هي خلق من جديد لكنه خلق مختلف عن الخلق الأول-إذا صح التعبير-إنه خلق من التزاوج بين اثنين: بين أثر فني-هو القصيدة-يحمل صفات المرأة وبين قدرات التذوق بما فيها الحواس عند المتلقي. ومن هذا التزاوج ينشأ مولود جديد يحمل سمات جديدة تختلف عن سمات المخلوق الأول ويقدر علىٰ تحقيق المتعة الحسية التي تشبه نظيرتها الناتجة عن اللقاء الجنسي

من هنا يمكن القول: إن عقد الصلة بين الشعر وصفات المرأة وتجسدها في علاقة التلقي في شكل جنسي، يكشف عن وعي الشعراء الذين أثاروا هذه العلاقة بالمتعة الحسية التي تعقب وتتحلل اللقاء اللاهب بين التلقي والعمل الفني ممثلا في الشعر وتحديدا القصيدة. كما تكشف هذه العلاقة عن الخصوبة -وهي فعل مثمر- يؤدي إلىٰ إيجاد حياة جديدة في وعي المتلقي بما حوله وبأبعاد ذاته الخاصة هذا الوعي المرتبط باكتشاف الذات، مرتبط أيضا باكتشاف العالم الخارجي بإدراك مغاير لم يكن من قبل . فهذه المتعة الحسية التي يخلقها الشعر لدىٰ المتلقي ليست متعة محدودة بالحواس لكنها ممتدة إلىٰ الذات ووعي الإنسان الذي يتهيأ له النظر من جديد، لأن المتعة الجنسية في اللقاء الجنسي ليست مقصودة بذاتها دائما، إنما المقصود أيضا هو إيجاد حياة جديدة تحمل خصائص اثنين تلاحما فامتزجا وعيا وإثارة.

ويترتب علىٰ ذلك أن الأنوثة والذكورة متلازمان ومتكاملان، فالمرأة لا تكتمل في ذاتها إلا بوجود الرجل وكذلك الرجل لا تكتمل لذته إلا بوجود المرأة، واللذة الناشئة عن هذا التلازم هي لذة الخلق والإيجاد التي تتضمن الإحساس المتجدد بالنشوة والإمتاع عند المبدع والمتلقي. فالعمل الفني متجدد المتعة بلا انتهاء مادامت هناك عمليات تلقي مستمرة هي نفسها عمليات نكاح دائمة

تناص أم اشتباك نصي في شعر يعقوب الرشيد؟

يبدو أن من قال إن هذا زمن الرواية، عاد ليراجع نفسه، ويختبر صدق مقولته بالرجوع إلىٰ ما تشهده المنتديات العربية عامة من المغرب إلىٰ المشرق العربي، من فوران طاغ للشعر والشعراء علىٰ الصحف والمجلات والأروقة الأكاديمية. ولو أردنا التدليل علىٰ ذلك لحضر إلينا فورا علىٰ سبيل المثال لا الحصر ما نشهده من عرس سنوي احتفالي بالشعر ترعاه وتستدعيه مؤسسة البابطين الثقافية التي جعلت صوت العربية وفنها الأول حاضرا في كل الجامعات العربية، وفي كثير من البلدان والجامعات خارج الدائرة العربية سواء في بلاد المسلمين أو غيرهم من البلاد الأخرىٰ، وكذا ما تقدمه دولة الإمارات العربية من احتفاء بالشعر في مسابقة البردة، وما تقدمه مسابقة شاعر الرسول في قطر.

ويحظىٰ الشعر في مؤسسة البابطين باهتمام واسع ومطبوعات عديدة منها غير معاجم الشعراء، إخراج الدواوين إخراجا علميا دقيقا، وعقد ندوات شعرية حول شاعر من الشعراء، واستكتاب النقاد والباحثين عمن ترشحهم هذه المؤسسة من الشعراء للكتابة عنهم ووضعهم تحت مجهر المنهج العلمي والدرس الأدبي. ومن هذه الدراسات الدراسة التي قدمها تركي المغيض أستاذ الأدب العربي بجامعة الكويت عن الشاعر العربي الكويتي يعقوب الرشيد.

صدرت هذه الدراسة في كتاب يحمل عنوان" الاشتباك النصي في شعر يعقوب الرشيد" في مطلع العام ٢٠١٧ وواكبها انعقاد ندوة أدبية عن الشاعر في مارس من العام نفسه رعتها مؤسسة البابطين وكان تركي المغيض المتحدث الرئيس فيها، ولكننا لم نعرف علىٰ وجه اليقين أي الحدثين أسبق: الندوة أم الكتاب؟ فقد كتب عبدالعزيز سعود البابطين مقدمة الكتاب وذيلها بتاريخ فبراير ٢٠١٧ مما يشير إلىٰ أن الكتاب صدر قبل الندوة، ولكني أرجح أن تكون الندوة سابقة علىٰ الكتاب، وأن تكون باعثا علىٰ التفكير في توسيعها بإصدار هذا الكتاب الذي يتحدث عن الشاعر يعقوب الرشيد،

وبالتحديد يتناول ظاهرة العلاقات النصية في شعره أو ما أسماه الكاتب باسم " الاشتباك النصي". ويبدو لي أن تركي المغيض مهتم بالشاعر منذ وفاته في عام ٢٠٠٧م. فقد أصدرت مجلة الكويت كتابا علىٰ سبيل تكريم الشاعر باسم " الشاعر يعقوب الرشيد الدبلوماسي قناص الرومانسية" ضم عددا من المقالات الكاشفة عن الشاعر وعن شعره ونثره، وقدم له الشيخ صباح الخالد الصباح وزير الإعلام مقدمة ضافية. ومن بين هذه المقالات العشرة، مقالة تركي المغيض بعنوان" مرايا الوطن في شعر يعقوب الرشيد" التي تستبصر صور الوطن في مرايا الشعر التي قدمها الشاعر. ونهج المقالة وإن اختلف عن نهج دراسة العلاقات النصية، يشير إلىٰ حضور الشاعر في وعي الكاتب منذ فترة ليست قليلة سبقت صدور الكتاب.

والكتاب الذي بين أيدينا ليس كتابا تأريخيا ولا توثيقيا، ولاينهج النهج التقليدي في قراءة الشاعر، وإن لم تغب عن الكاتب أدوات البلاغة العربية والنقد القديم. والكتاب لا يتتبع أيضا السيرة الأدبية للشاعر ولا يشير إلىٰ دواوينه إلا علىٰ سبيل ورودها في الهوامش حين يستشهد بأبيات منها مع أن الدواوين هي المصدر الأول للكاتب حين شرع في الكتابة.

فهذا التوجه لم يكن من أرب الكاتب، ولا من أهداف الكتاب. فأهم أهداف الكتاب، الدرس التناصي لشعر يعقوب الرشيد وليس غيره. ولكن الكاتب كان مشغولا من قبل تأليف كتابه هذا بالكتابة عن التناص وعن تجلياته في الموروث النقدي والبلاغي القديم، وعن حضوره في الشعر. فقد كتب ثلاثة أبحاث منشورة هي بترتيب تواريخ النشر: " التناص في معارضات البارودي" ١٩٩١ و" مصطلح التناص ومشتقاته في حقل الترجمة إلىٰ العربية" ١٩٩٧ و " التناص عند ابن رشيق القيرواني: قراءة تأصيلية في ضوء النقد الحديث" ٢٠٠٧ .لذلك لم يكن غريبا ولا من قبيل المصادفة أن يختار الكاتب ظاهرة التناص موضوعا لكتابه عن الشاعر يعقوب الرشيد مع أن الشاعر شخصية شعرية متعددة الجوانب، قوية الحضور في المشهد الثقافي الكويتي والعربي، فضلا عن كونه رجلا من رجالات الدبلوماسية العربية، وذا نسب

عريق في اللغة والأدب والوجدان العربي أتاه من والده الشيخ عبدالعزيز، ومن عمره المديد"١٩٢٨-٢٠٠٧"، مما يعني اتساع موضوعات الكتابة عن الشاعر والشخصية.

وكتاب" **الاشتباك النصي في شعر يعقوب الرشيد**" كتاب واضح المسالك، سهل التناول، محدد الغايات والأهداف. فمن حيث الموضوع، فإن الندوة المشار إليها كانت البذرة الأولىٰ التي انطلق منها تفكير الكاتب ليتناول شعر يعقوب الرشيد بوصفه وجها من الوجوه المضيئة في سماء الثقافة الكويتية التي لم تبرح بكاءه ورحيله في حفل تأبينه. فهو موضوع الوقت، واشتغال القوم، ورجاء البابطين لتمكينه في نسيج التاريخ الأدبي عرفانا بعطائه، وتخليدا لكلماته، وأسفاره. والموضوع وحده لم يكن كافيا لإنجاز هذا الكتاب لو لم يكن الكاتب مستعدا له ولا متمكنا من أدواته، ولا رؤيته. لذلك استدعىٰ الكاتب خبرته السابقة في دراسة التناص نظريا وتطبيقيا في أبحاثه التي ذكرناها في مفصل سابق من هذه المقالة. فقد درس التناص في معارضات البارودي وهي قصائد كاشفة عن نفسها وعن أبوتها في الشعر العربي القديم. فالمعارضات فن شعري اتخذ نموذجه المثالي من شعر سابق يأتيه الشاعر عن قصد وروية، وعن رغبة أكيدة في إثبات قدرته علىٰ صياغة النموذج المثيل أو المتفوق. والشاعر بهذا السلوك الشعري يعلن ولاءه للأب كما أعلن الأب ولاءه للجد. فالمعارضة الشعرية هي تتبع النسب، وترسيخ الأصل أو المبدأ الأول. والدرس النقدي للمعارضة هو درس في الأصول والمصادر لاستكشاف مناطق التقليد، ومناطق التميز، وهو درس مختلف كليا عن درس التناص. ولعل هذا هو ما حدا بتركي المغيض إلىٰ دراسة التناص في معارضات البارودي وهو بلا شك درس مشكل علىٰ الأقل من زاوية المنهج وما يتعلق به من مفاهيم وإجراءات.

ومهما يكن الأمر، فإن الكاتب اتخذ من تجربته السابقة في دراسة التناص، سندا منهجيا لدراسة الاشتباك النصي في شعر يعقوب الرشيد. وقد أعلن ذلك في صدر كتابه:" يبحث الكتاب في الاشتباك النصي في شعر يعقوب الرشيد في إطار تحليل ثنائية الخفاء والتجلي، وفي ضوء أدبيات الاشتباكات النصية ومرجعياتها الفكرية والثقافية، إذ

يعـد مصـطلح (الاشـتباك النصـي) في مفهومـه ومضـمونه الـدلالي والصـرفي أكثـر دقـة وأصدق توصيفا، وأوضح تعبيرا عن ترحال النصوص من مصطلح التناص الـذي شـاع في الأبحاث الأدبية والدراسات النقدية".

ومن الملاحظ هنا أن الكاتب يفرق في اختياره بين مصطلحين الأول شاع وانتشر في الدراسـات النقديـة وهـو مصـطلح" **التنـاص**" والثـاني مصـطلح " **الاشـتباك النصـي**" الذي يحبذه وينحاز إليه اقتناعا من أنه أكثر دقة وأصدق توصـيفا مـن المصـطلح الأول. وبناء علىٰ هذا الاختيار يحدد الكاتب أن هذا الاشتباك النصي يقع في دائرتين هما دائـرة الخفاء، ودائرة التجلي، وهما مصطلحان مستعاران من حقل الدرس البنيوي، وتحديدا من الناقد العربي كمـال أبوديـب وكتابـه المسمىٰ " جدليـة الخفـاء والتجلـي". ولـذلك جاءت محـاور الدراسـة في فصـلين وخاتمـة. أمـا الفصـل الأول فهـو: الاشـتباك النصـي الخفي وآلياته ويتناول آليات ثلاثـة هـي: **التـأثر، والتلميح، والتوليـد**. ويقصـد الكاتـب بالاشتباك الخفي للنص " أن التحليل سيقوم بفك النصوص التي اشتبك معهـا الشـاعر يعقوب الرشيد والتي تراءت من خلال آليات علىٰ شكل تـأثر بمـذاهب أدبيـة وبشـعراء تربطهم علاقة بيعقـوب الرشـيد، أو تلميح لنصـوص سـابقة، أو توليـد نـص جديـد مـن النصـوص السـابقة مـن خـلال التحويـل والقلـب والنقـل. وهـذا مـا أطلقـت عليـه اسـم الاشتباك الخفي".

وأما الفصل الثاني فيتناول الاشتباك النصي الجلي ويقصـد بـه الكاتـب النصـوص التي اشتبك معها الشاعر اشتباكا واضحا من خلال ثلاث آليات هي: "**الاقتباس** ضـمن مسـتويات الامتصـاص والتشـرب والتحويـل والاجـترار، **والتضـمين** ضـمن مسـتويات التحوير والتعديل والتضاد والتمطيط والتقابل، **واستدعاء الشخصيات** وآلياتها وأنماطها ومساحتها النصية الاستغراقية والجزئية".

والمحوران يشكلان في تقدير الكاتب أعمـدة منهج الكتـاب، والعينـات المنتخبـة من شعر الشاعر، والمفاهيم الجزئية المنسلة من المفهـوم الكلـي للمصـطلح الـذي آثـر استخدامه وهو" **الاشتباك النصي**" علىٰ مصطلح "**التنـاص**" وقـد بـين الكاتـب أسـباب

هذا الإيثار ودافع عنه كثيرا مبينا العوار الذي رآه في مصطلح " **التناص**" وهذا المسلك سوف يدعونا لمناقشته والتوقف عند حجج الكاتب، وعند وعيه مفهوم التناص، وهل كان علىٰ ذكر بهذا المفهوم أو أنه كتب عن التناص وفي الحقيقة كان يكتب عن العلاقات النصية بين شعر يعقوب الرشيد وغيره من شعر من تواصل معهم بوعي أو بغير وعي من الشعراء.

وقبل أن نناقش الكاتب فيما قدم نقف عند منظومة المفاهيم الجزئية التي انحدرت من المفهوم الكلي. وأول هذه المفاهيم، المفاهيم الثلاثة المرتبطة بما أسماه الاشتباك النصي الخفي وهي: **التأثر**، و**التلميح**، **والتوليد**. وهي في ظاهرها قريبة الصلة من مثيلاتها مما ورد عند البلاغيين والنقاد العرب القدماء، ولكن الكاتب رغم وعيه بذلك حاول أن يحدد لكل منها إطارا نظريا يربطه بمصادره في النقد الغربي المعاصر. فيقول عن التأثر:" يأتي التأثر في إطار مبدأ الحفظ والنسيان الذي ينظر للشعر علىٰ أنه ترميم لركام لفظي مبعثر وإعادة لصياغته بعد عملية تذويب وانصهار يتخللها عملية تحويل وتحوير، ومن ثم نقل المنجز الجديد إلىٰ بيئة نصية جديدة. ويتكون النص الشعري أيضا من خبرات الشاعر القرائية والمعرفية وانتمائه لتيار أو مذهب أدبي، وعلاقاته مع غيره من الشعراء. فكل ذلك يدور في فلك التأثير والتأثر".

هذا الوعي النظري ليس ذا صلة بالتناص. والكاتب هنا يتحدث عن مكونات النص الشعري، ثم يكشف بوضوح عن مراده وهو أنه يعمل في " **فلك التأثير والتأثر**" ومكونات النص الشعري بحث سيكولوجي يركز علىٰ دوائر الحفظ والنسيان ولا يتصل بالبحث النقدي الأدبي. و"**فلك التأثير والتأثر**" يدور في إطار البحث عن المصادر. والبحثان معا: المكونات والمصادر لا يمتان بصلة إلىٰ بحث التناص ويقتربان من مبحث السرقات في القديم. فالمصادر والمكونات هي أمور ثابتة ومعلومة قبل الأخذ منها، ويمكن الرجوع إليها عند قراءة النص الشعري، أو إرجاع الشاعر أو شعره إلىٰ مصادره. والتناص ليس هكذا ولا ينطلق من فكرة ثبات المعنىٰ، ولا معلومية

المصادر. فالنص السابق مثل النص اللاحق في حالة تحول دائم وتشكل مختلف عن مصادره أو شعيراته المتسللة إليه.

ولذلك راح الكاتب يبحث في مسألة " **التأثر**" وكأنه يبحث عن مصادر الفكرة المتجسدة في بيت هنا أو بيت هناك من شعر الشاعر. وقد رأى أن الفكر الرومانسي في جوانبه الجمالية مصدر إلهام الشاعر فراح يحدد كيف صاغ الشاعر شعره في ضوء الفكر الرومانسي أو كما يقول" أصبح للشاعر كيان مستقل، ورؤية للحياة والناس والمجتمع مع الاندماج الواعي للذات بالعالم الخارجي، والتصاق العالم الخارجي بوعي الذات الفردية وتجاوبه معها تجاوبا حيا". ثم تتبع رؤية الشاعر للوطن والمرأة والإنسان وقارن بين هذه الرؤية ورؤية شعراء تأثر بهم يعقوب الرشيد أمثال عمر أبي ريشة وشوقي أمير الشعراء مع أنه ليس رومانسيا، ثم يعقب بقوله: " إن تجربة يعقوب الرشيد الشعرية لا يمكن فصلها عن ذاكرتها ومرجعياتها الثقافية، وسمات الشعر الرومانسي المقيد بتقاليد فنية وعاطفية، وهيئات لغوية" فالبحث عن ملامح الفكر الرومانسي متجسدة في شعر الشاعر ليس بحثا تناصيا.

إن الفكر الرومانسي إطار عام ظلل شعراء كثيرين في الشرق والغرب وتجسد في شعرهم بمقدار الوعي بالذات وبالظرف الاجتماعي الذي يمر به المجتمع وبالموقع الاجتماعي الذي يعيشه الشاعر. وتتبع مسألة التأثر بوصفها آلية تناصية، يخرجها من إطار البحث النقدي إلى إطار الفكر الثقافي ويؤكد قولنا هذا أن الكاتب كما صرح يتتبع رؤية الشاعر للوطن والمرأة والإنسان، وتتفاوت هذه الرؤية الرومانسية من شاعر إلى شاعر، بل إنها تتفاوت لدى الشاعر الواحد. فلا نستطيع مثلا إطلاق الحكم على يعقوب الرشيد بأنه شاعر رومانسي خالص لمجرد تأثره بشعراء رومانسيين، وتتبع صور الوطن والمرأة والإنسان ليس بحثا في جماليات النص بقدر ما هو بحث عن موضوع جسد رؤية الشاعر. ثم إن مسألة التأثر قريبة من مسألة الأخذ أو السرقات كما فهمها النقد العربي القديم بوصف المعنى جوهرا ثابتا لا يتغير يتعاقبه شاعر عن شاعر ولا يثبت الفضل لأحدهم إلا بقوة الصياغة وجمالها.

وفي حديثه عن **التلميح** وهو المفهوم الجزئي الثاني، يتجه الكاتب اتجاهين: الأول الاتجاه إلىٰ الموروث العربي القديم، والثاني إلىٰ المنقول الغربي المعاصر. فالتلميح في الاتجاه الأول من باب السرقات غير المذمومة ولا يمكن لشاعر الاستغناء عنه أو علىٰ حد قول ابن رشيق الذي أورده الكاتب " هذا باب متسع لا يقدر أحد من الشعراء أن يدعي السلامة منه" وينتهي الكاتب إلىٰ القول: " وهكذا يمكن أن ينقل الشاعر بيت شعر من بيت آخر، أو يضم في بيت واحد معاني تشملها أبيات سابقة، كما يمكنه أن ينقل معنىٰ من غرض لآخر، من الغزل إلىٰ المدح علىٰ سبيل المثال، وقد ينقل معنىٰ من بحر لآخر". هذه الخلاصة تعني حرية الشاعر في الأخذ والتصرف في المعاني بوعي كامل شريطة أن يضيف إلىٰ المعنىٰ المحول من غرض إلىٰ غرض أو إلىٰ الغرض نفسه، ثوبا جديدا من اللغة والتصوير يسوغ الأخذ ويجعله من السرقات غير المذمومة. والشاعر في حقيقة الأمر لا يقرر أن يتناص مع هذا النص أو ذاك، وليست لديه اختيارات عديدة من النصوص ليأخذ أحدها ويترك الباقي.

فالتلميح في القديم كما يرىٰ الكاتب، نقل المعنىٰ من بيت إلىٰ بيت، أو من غرض إلىٰ غرض، وهذا النقل كما يستشهد الكاتب بكلام ابن رشيق لايسلم منه أحد من الشعراء، إذن فكيف يكون التلميح آلية من آليات التناص، وأين التناص هنا ومفهوم السرقات هو الحاضر. والفرق بين المفهومين هو الفرق بين حضارتين الأولىٰ تنطلق من منطقة اليقين النصي وجوهر المعنىٰ، والثانية تنطلق من نسبية كل شيء، وتحولات المعنىٰ أو اللا معنىٰ. والنقلة الواسعة التي أحدثها الكاتب تمثلت في القفز علىٰ المفهوم بمعناه القديم إلىٰ المفهوم بمعناه المغاير في الفكر الغربي المنقول إلينا دون أن يربط بينهما علىٰ سبيل الاختلاف أو التغاير. لقد ترك الكاتب المفهوم القديم للتلميح ولم يعره اهتماما وراح يؤصل قدر استطاعته للمفهوم المعاصر لمصطلح" **التلميح**"

ففي الاتجاه الثاني وردت نقول نصية عن التلميح لأعلام مثل ريفاتير وفرانسيس جوييه وجيرار جينيت. يقول الكاتب: " وقد اعتنىٰ ميشيل ريفاتير بدراسة التلميح في كتاب " إنتاج النص" ولم يذكر رأيا أو نصا من نصوص ريفاتير ولكنه ذكر أن جوييه

عاب عليه مفهومه للتلميح، فأين الرأي المنقود أعني رأي ريفاتير وما قيمة نقد جوييه إن لم نعلم موضوع النقد؟ ثم انتقل الكاتب إلىٰ جينيت الذي عد "التلميح أو الإلماع Allusion شكلا من الاشتباك النصي الخفي ولكن لا يستطيع إلا الناقد الحاد الذكاء تقدير العلاقة" ثم ذكر أن جينيت انتقد ريفاتير لتوسعه النظري لمفهوم التناص وتضييقه الشديد في مجال التطبيق" وهنا يحرص الكاتب علىٰ نقاد ريفاتير ولا يحرص علىٰ ذكر نصوصه المنقودة، مع أنه – أي الكاتب – ينقل هذا نقلا مباشرا من بحوثه السابقة عن التناص التي ذكرناها في صدر هذا المقال. وعلىٰ أية حال، فقد خلص الكاتب إلىٰ رأي محدد يتخذه قاعدة نظرية لمفهوم التلميح وهو" وقد يكون التلميح دلاليا صرفا دون أن يكون اشتباكا نصيا بالمعنىٰ الحرفي للكلمة، وقد يشير التلميح أحيانا إلىٰ مجموعة نصوص بدلا من الإشارة إلىٰ نص محدد، وقد يكون استدانة مستترة غير حرفية، وقد يكون التلميح امتصاصا دلاليا لنص ما أو تشربا له أو تطوافا لمعنىٰ سابق في نص لاحق". فالتلميح منحصر في الدلالة، أو الإشارة إلىٰ مجموعة نصوص، أو الحضور الجزئي من نص بصورة غير حرفية، أو ظلال المعنىٰ وأطيافه.

هذه الدلالات هي التي تتبعها الكاتب في شعر يعقوب الرشيد وإن عاب التطبيق البعد عن هذه الدلالات أحيانا، والانتقاء الجزئي للنصوص دون النظر إلىٰ دور التلميح في بنية النص أو القصيدة. والتلميح أوالإلماح، ليس إلا استدعاء لشخصية، أو استحضارا لمكان، أو حدث، أو فكرة، أو اقتباس قطعة من نص ما. هذا الاستدعاء يكون استدعاء مقصودا ذا هدف مرجعي هو تأصيل النص.

ففكرة الإلماح إذن متصلة بشكل أو بآخر بالنقد التقليدي لدراسة أفكار التأثير والمصدر، والعلاقات بين النصوص في هذه النماذج التي يعمل عليها الكاتب هي علاقات واضحة ومحددة، ولا يمكن أن ينظر إليها علىٰ أنها نوع من الامتصاص والتحويل؛ ففي هذه النماذج يرتكز النص علىٰ نص سابق يؤدي وظيفة أو عملاً بوصفه مصدراً ثابتاً يتم استرداده أو استعادته. فعمل الكاتب مازال يدور في فلك تتبع التأثير والتأثر مع أن هدفه المعلن هو الدرس التناصي.

ويتأكد هذا التوجه عندما يتناول الكاتب المفهوم الثالث من مفاهيم الاشتباك النصي الخفي وهو التوليد. فيذكر أن للتوليد ثلاثة أنماط في الفكر العربي القديم الذي اعتمد عليه وحده هي:

١- المعاني اليتيمة التي لا أب لها أو نسي أبوها، وتمثل المعاني المتداولة بين الناس مثل تشبيه الشجاع بالأسد.

٢- المعاني المولدة وهي المعاني التي يتولد بعضها من بعض حسب رؤية ابن رشيق التي اعتمد عليها الكاتب.

٣- المعاني العقيمة وقد سميت بذلك لأن ورودها مرة ثانية صعب، ولأن تقليدها أو توليدها أصعب علىٰ الشاعر.

هذه الأنماط الثلاثة جوهرها المعنىٰ ومداره أن المعاني ثابتة ولا تتغير وأن كل ما يطرأ عليها حين يستدعيها الشاعر هو إعادة صياغتها في ثوب لغوي جديد يحدد الفارق بين الشاعر الأول والشاعر الثاني. وهذا المعنىٰ أيضا متفاوت المراتب، فمنه ما هو شائع شيوعا كبيرا أدىٰ لفقدان نسبه إلىٰ قائله الأول بحيث صار مباحا لكل من يريد من الشعراء ولا يعد آخذه سارقا، بل قد يعد ذا فضل إن جعله في رونق لغوي أخاذ. ومنه ما هو معلوم النسب ويجوز الأخذ منه شريطة تحويله وتبديله من مجال إلىٰ مجال، ومن سياق إلىٰ سياق. فالنقد العربي القديم لاينكر علىٰ الشاعر أن يستولد معنىٰ في الغزل ويوظفه في الهجاء أو المدح بما يكشف عن مهارته وبراعة حيلته. ومنه المعنىٰ العقيم وهو المعنىٰ الذي لم يقترب منه شاعر بعد قائله الأول خيفة افتضاح قدرته التعبيرية وهذه معان قليلة. إذن فنحن أمام رصيد معلوم وحوض مرصود ينهل منه الشاعر وعلىٰ القارئ أو الناقد أن يمارس الدور الذي مارسه الشاعر من قبل حين اكتشف وبدل وغير وحول.

والعجيب أن الكاتب د. تركي المغيض اتخذ هذا المفهوم القديم المتعارض مع مفاهيم التناص، آلية لاستكشاف تفاعل الشاعر يعقوب الرشيد مع عوالمه النصية، فراح يبحث عن تحولات المعنىٰ في أنماطه الثلاثة.

أما الفصل الثاني فقد عقده الكاتب لدراسة الاشتباك النصي الجلي معتمدا علىٰ عدة مفاهيم أساسية كما فعل في الفصل الأول من الدراسة. وهذه المفاهيم هي: **الاقتباس، التضمين، استدعاء الشخصيات.**

والاقتباس كما وضحه الكاتب ذو معنىٰ لغوي، ومعنىٰ بلاغي، ومعنىٰ نقدي. وقد ذكر الكاتب هذه المعاني الثلاثة وبنىٰ رؤيته علىٰ المعنىٰ النقدي المتمثل في كون الاقتباس عملية لصق ووصل وتركيب وتحوير وتفعيل المعنىٰ وتطوير طاقاته الدلالية ويلجأ الشاعر إلىٰ ذلك –كما يقول الكاتب–ليعمق من مضمون شعره ويرفده بفاعلية إنسانية ونفسية وفنية. والاقتباس آلية نصية، قد يكون استلهاما أو امتصاصا لنص قرآني أو تحويلا وتعديلا لسياق قرآني ونقله إلىٰ سياق شعري جديد، أو اجترارا لمدلول نص قرآني. وهذا ما فعله الكاتب حين فتش في شعر الشاعر عن حضور نص القرآن وتوظيفه من جديد علىٰ كل مستويات الاقتباس التي ذكرناها له.

أما **التضمين**، فالكاتب يتناوله من زاوية تأكيد أنه ليس التناص كما وهم بعض النقاد حين فهموا عبارة رولان بارت أن "التناص ليس إلا تضمينات" وأن التضمين في البلاغة العربية والنقد القديم أن يأخذ الشاعر بيتا من شعر غيره ويوظفه في الموضع الذي يراه مناسبا في قصيدته ويتوسع هذا المفهوم عند الكاتب ليشمل الأمثال والأغاني وغيرهما من الفنون لقناعته أن النص " يتجمع مما يختزنه المبدع من نصوص ماضيه مترسبة، ومما يحمله من آثار نصوص سابقة ومتزامنة، إما بصورة تضمين كلي أو تضمين جزئي أو تضمين محور. وغدا التضمين تقنية فنية" لها بعدها الجمالي ودورها في إثراء النص. وراح يدرس بعض نصوص الشاعر يعقوب الرشيد علىٰ هدي من هذا المفهوم. فتناول القصائد ذات العلاقة الحوارية مثل قصيدة " غنيت ألمي" التي اشتبكت مع قصيدة محمود غنيم "محنة العالم الإسلامي" وقصيدة " شوك المصائب التي تمثل التضمين المحور لدىٰ يعقوب الرشيد في علاقتها بمطلع قصيدة النابغة:

كليني لهم يا أميمة ناصب   وليس أقاسيه بطيء الكواكب

وقصيدة " خواطر العيد" التي تمثل النصوص المترسبة في لاوعي الشاعر من قصيدة المتنبي:

عيد بأية حال عدت ياعيد بما مضىٰ أم لأمر فيك تجديد.

وتعد فقرة التضمين النصي من أفضل فقرات الدرس التناصي في كتاب تركي المغيض لما انتحاه من سبل تحري ألوان التضمين القريب والبعيد والظاهر والخفي، والتقليدي وغير التقليدي ومنه تضمين المونتاج الشعري الذي مثلته قصيدة " غدر الجار".

أما الآلية الثالثة من آليات التناص الجلي في هذا الفصل، فهي " **استدعاء الشخصيات**" ويرىٰ الكاتب أن هذا الاستدعاء له تقنيتان: الأولىٰ الاستدعاء الجزئي، أو استدعاء موقف، أو استدعاء قول من أقوالها. والثانية الاستدعاء الشامل أو الاستغراق الكلي. ورأىٰ الكاتب أن الشاعر يعقوب الرشيد وظف الشخصيات المستدعاة عبر آليات ثلاثة هي:

- الاستدعاء بالعلم ويشمل (الاسم والكنية واللقب).
- الاستدعاء بالقول (من خلال استدعاء مقولة الشخصية)
- الاستدعاء بالدور (ويستدعي دورا من أدوار الشخصية)

ثم صنف الكاتب الشخصيات المستدعاة في شعر يعقوب الرشيد في ستة أصناف هي:

- شخصيات وطنية
- شخصيات قومية
- شخصيات تاريخية
- شخصيات أسطورية
- شخصيات نموذجية
- شخصيات أدبية

وفي الخاتمة وهي الجزء الأخير من الدراسة الممثل لخلاصتها ولما انتهىٰ إليه البحث، نجد الكاتب يعيد طرح ما قدمه في صدر الكتاب من مفاهيم التناص المتعددة وكيف أنه اختار من بين هذه المفاهيم أن يخرج بمفهوم يشتقه لنفسه هو" **الاشتباك النصي**" وهذا السلوك أعني مناقشة ما تمت مناقشته في الخاتمة هو من قبيل لزوم ما لا يلزم. وتكرار ما وضحه أثناء فصلي الدراسة.

وعلىٰ أية حال، فإن هذا المسلك، جعلنا منذ بداية القراءة والطرح حريصين علىٰ إفراد المصطلح البديل" الاشتباك النصي" بمناقشة خاصة لم تكن له في صدر عرضنا، وإنما صارت له كما أراد الكاتب في الخاتمة.

وسواء استقر الكاتب علىٰ المصطلح الذي اختاره أو مصطلح " **التناص**" فإن المشكلة تكمن في فهم المصطلح من زاوية علاقته بالنقد الذي سبق النقد البنيوي أو النقد البنيوي الذي أفرز مصطلح التناص بما يعني أن فهم مصطلح ما لاينبغي أن يخرج عن بيئته الثقافية والفلسفية الحاضنة له. فتركي المغيض يرىٰ أن " الاشتباك النصي" أنجىٰ وأظهر من مصطلح التناص يقول: " ونتيجة لتتبعي لنشأة التناص وتطوره وتوسع مفهومه من ناقد لآخر، ومن خلال دراسات عديدة أجريتها عن التناص، فإنني هنا قد اجترحت مصطلحا جديدا هو (الاشتباك النصي) الذي يبين أن الاشتباك يقوم به الشاعر-المبدع بصفته هنا متلقيا منتجا، إذ يشتبك مع نص سابق عليه أو نص متزامن له. وهذا النص هو في وضعية سكون وسبات وقع عليه فعل الاشتباك من المبدع الشاعر، وقام بإجراءات استدعاء وترحيل وتحريك وترويض وتطويع وتعديل وقلب وتوزيع وتوليد."

هذا الفهم للاشتباك النصي ينطلق من مباديء أساسية هي: أن الاشتباك يتم بإرادة واعية من الكاتب أو الشاعر أي أنه ينتقي ويختار من النصوص ما يشتبك معه ومالا يشتبك معه، كما يختار الوقت والكيفية، **وثانيا**: أن النص السابق يعيش حالة من السكون، كما يعيش حالة من الثبات والاكتمال الحقيقي، **وثالثا** أن النص السابق لكونه ساكنا وثابتا، مفعول به وليس فاعلا ولا مؤثرا ولا منتجا، **ورابعا** أنه نص خال من

مؤثرات سابقة عليه أي أنه معزول عما سبقه وليس نتاجا له، و**خامسا** أن الشاعر أو المبدع ينشيء نصا لا علاقة له بما سبقه إلا بمقدار ما يشتبك مع غيره من النصوص عن طواعية، و**سادسا** أن الشاعر أو المبدع هو متلق جديد يمارس فعالية مستقلة.

هذه المباديء التي أسس عليها تركي المغيض فهمه للتناص أو الاشتباك النصي هي من منتجات النقد ما قبل البنيوي. فالنقد غير البنيوي ينطلق من ثبات المعنىٰ في اللغة، وأن الكاتب يسيطر علىٰ حدود هذا المعنىٰ وآفاقه، وأن المعنىٰ يتخذ له شكلا نهائيا ومستقرا، وأن النقد نص تابع للعمل المنقود. وهذا ما لاحظناه ونبهنا عليه طوال قراءتنا لهذه الدراسة التي حملت عنوان التناص.

أما التناص فهو وليد مباديء مغايرة أو قل مضادة للمبادئ المذكورة التي استند إليها تركي المغيض وعدها من النقد البنيوي. ومن هذه المباديء أن اللغة ليست وسيطا شفافا بل هي اعتباطية وتحتمل مالا نهاية له من التأويلات. وأن النصوص تحمل سمة اللغة نفسها فليس لها حدود ولا تتمتع باستقلالية ما كما هو حادث في النقد التقليدي وهي في حالة من التشظي والتحول الدائم، وبناء عليه، فليس هناك نص ساكن ولا معنىٰ ممسوك به في يد الكاتب أو المبدع. وأن البحث عن تشابهات بين النصوص هو بحث عن علاقات نصية وليس بحثا في التناص.